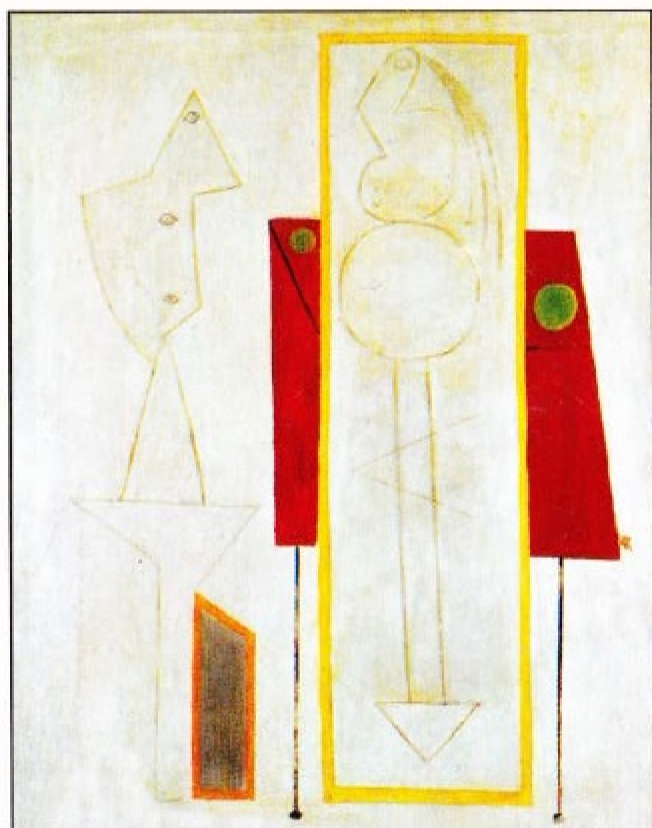
بسام حجار



مديح الخيانة





المركز الثقافي العربي

مديح الخيانة

مديح الخيانة

* مديح الخيانة

* تأليف : بسام حجّار

* الطبعة الأولى ١٩٩٧

* الناشر : المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع

العنوان:
□ الدار البيضاء/ • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 303339 - 307651/.
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ بيروت/ الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/ 00961-1-343701/.

بسام حجار

مديح الخيانة


المركز الثقافي العربي

تنضيد النصوص: On Line Graphics
شارع الإستقلال، قرب محطة الضناوي، بناية صيدلية بيبلوس،
هاتف: ٠٣/٣٧٠٣١٩ ـ ٠١/٣٠٦١٨٧
لوحة الغلاف:.... لبيكاسو
ألفه: عمر حرقوص.

الترجمان

مديح الخيانة

مـا الذي يجـمع بين إطراء الخـيـانـة وبين نثـر الحـيـاة والأشـيـاء؟ الى المصـادفة، هناك الخفَّة. او الأحرى: التخـفُّف من كل ثقل قد يزعمـه لنفسـه الفكر او تتنطح اليـه الثـقـافـة. خفَّـة القـول إنَّ الزعم المتمـادي للمـقـاربات النقدية (في مـجـالات الفكر والفن والسيـاسـة) أشبـه بـ «لاتينية» العصـور الغابرة والتي «ضنَّتْ بشرف اللسـان» على غير أهلها فكانوا العامّة، وكانت حياتهم، كمثل قولهم، نثر الحياة والأشياء.

صـفة النثر انَّه يتقـاطع. وصـفتـه العبـور والزوال والهـشـاشـة والاتفـاق والمصـادفـة. وهذه جميـعـها مـا تتقـوَّم به حياتنا التي، للمـفـارقـة، لا ندعـها لخدمنا كي يعيشوها، بل نصرّ على لعب ادوارنا فيها كاملةً. واللعب صفة النثر ايضـاً. الشتـات. الانتشـار. التفرُّق. على الضدّ من جمع الجمـوع. فمـا لا يجمع يُفرِّق. والتفـرقة، على غير قيـاس الوحدة، تحيل الأنـا الى فصـامٍ متمادٍ، فتكون الأنا والسِّوى. وتضفي سمات الغـرابة والغـريب والتـغريب على ما كان داجناً، أهلياً، مـحلياً، ومألوفاً.

زعم الجـاحـظ أنَّ الشـعـر لا يتـرجم (لا يُنقل) ومـذ ذاك والشـائع في مقولنا الثقافي ان نقل الشعر من لسان الاصل الى تصـاريف لسانٍ آخر،

إنما هو خيانة. وينعتُ بالخيانة زرايةً وتقبيحاً. فكلُّ شوب في الأصل تدنيس لأن الأصل لا يكون الاّ اذا كان شبيهاً بذاته على الدوام. والدوام منطقه ومتنه فلا يُشبه البشر في شيءٍ، ولا تشبه لغتُه لغتهم، فهناك تكون اللغة معنى، وهنا تكون لغواً. هناك تكون شعراً، وهنا تكون نثراً. ذلك ان لغة الجواهر المعقَّدة هي لاتينية الأصل، ولغو العابِرِ ها هنا من دارجها ورطانتها، ولا قرابة بين القولين.

الترجمة خيانة الأصل مثلما يكون العابرُ والزائل خيانة الدوام. والنثر خيانة الشعر.

في ما يلي بعض من السعي المتمادي وراء خيانة الشعر بنثرِ الحياة.

شعر الترجمة

غالباً ما يقترن عمل الترجمة وصنيعها بصفة «الخيانة» وان وصفت احياناً بالجميلة. فالخيانة حين تكون جميلة لا تكفّ عن كونها خيانة، على رغم نبل القاصد ومقاصده. وما ان يدور سجال نقدي، مهما بلغت مضامينه حول «الترجمة»، حتى ينقسم المتساجلون الى فرق وطوائف بين مدافعين عن معيار «الحرفية» في الصنعة، وانصار التصرف في اداء المعنى. وبين البينين تقف جماعة الاخذ بالرأيين وسطاً، فلا الحرفية ولا المعنى، بل تدوير هذا وتربيع ذاك لكي تتم مقاصد النص المنقول في النص الذي ينقل اليه، من دون الرجوع الى ذلك الذي ينقل منه. فالترجمة تستوي اصلاً لقارئ اللغة الواحدة ولذلك يجاهد الاصل الثاني إيّاه في محاكاة الاصل الأوّل ولا فارق بين الاصلين الا فارق مرتبة.

اما قارئ اللغتين فله قراءة ونظيرها، وله قدرة ان يدرك ما لا تدلّ عليه اللغة الواحدة او لا تسميه، لذلك دأبه التنقل بين المنظومتين المرجعيتين، اذ تتدخلان في وعيه وثقافته، فيحظى منهما بالمجرد المكنون وبما تطول اليه التسمية وبما لا تطول اليه. ويصبح بالامكان، عبر إدراك المسمّى، ان يعثر اللامسمّى على مقوّم ما في التعبير. ولذلك تزعم صنعة الترجمة ان لا

مساواة على الاطلاق بين قارئ اللغة الواحدة وقارئ اللغتين، والمترجم من طائفة اولئك، وإذ يخون، من طريق الصنعة التي له، يجعل الخيانة اصلاً، اي لا خيانة، ما دامت الاصول هي التي ترسم الحد بين الصريح والزائف وبين الصادق والكاذب.

وإذا كانت الترجمة، النقل من لغة الى لغة، هي الخيانة بعينها، كما يقول معظم النقد ونصدُقه، فان ترجمة الشعر هي مأثرتها، او صنيعها الاعظم. ذلك ان نقل عنصر الإزاحة الذي يتقوّم به الشعر، يكون نقلاً لخيانة، اي خيانة الخيانة، اذا كان للصفات جواهر تتقوم بها. فالمترجمون اذاً، نقلة، جميعهم، ولا استثناء. ومترجمو الشعر لا يختلفون في شيء عن ابناء العمومة مترجمي النثر، إلاّ انهم يزعمون لانفسهم ما لا قِبَلَ لاولئك به، وزعمهم هذا يوازي صنعة الشعر ذاتها. إنّهم «القرّاء» والآخرون مجرد «قرّاء» وقراءتهم تستوي نصاً لا يقارعه الا النظير ونظيره بقصد المقارنة حتى يبطل القران، لان القارئ عندئذ لا يكون إلاّ قارئ لغتين، إلاّ مترجماً. فاذا كانت البديهة ترجمة هي وجهة قراءة، فحيال تعدد المعنى ونقصانه وتردده بين الهمّ بالقول والإمساك عنه، وبين الانشاء وحذفه، لا تكون القراءة الا جملة اختيارات تفي احدى وجهات المعنى وتجزيها. ومترجم الشعر لا يفعل إلاّ ان يختار ما يفي بوجهة قراءته. فقد لا يكون الشاعر ناقداً لشعره، ولو كان لأساء ربما، إلاّ ان المترجم، في نقله الشعر، لا يستطيع إلاّ ان يكون شاعراً وناقداً في وقت معاً.

هو شاعر لانه ينقل عن الاصل اصلاً لو خانه (و الا ما هو الشعر؟) وناقد لانه في انشاء ترجمته يشير الى وجهة قراءة ويدعو اليها وحدها. ما يعني ان ترجمة الشاعر هي إيّاها قراءة شعره، وهي تختلف وقد تتناقض احياناً كما تتناقض قراءة التأوُل التي نضجها النقد الحديث إماماً وملّة. فمن يترجم رينه شار مثلاً لا يسعه إلاّ ان يختلف (يفترق) في

ترجمته على نحو ما يفترق قراء لكل واحد منهم نهجه ووجهته في القراءة. وبذلك تستحيل المفاضلة وعقد المقارنات إلاً بما لا يمس الترجمة بالذات، بل يمس صنعتها التي تقتصر على الشكل والعمل المعجمي والخطأ في نقل المفردات او الجمل. فما يطول من الشوائب الى «خيانة» الترجمة يطول وبالمقدار نفسه الى «خيانة» التعبير، او ربما مقدار الازاحة الذي ينبني عليه. فالتعبير على صورة الترجمة ومثالها، نقل من ضفة الى ضفة، بواسطة الصور. اي انه صنعة الازاحة التي تميز بين حيّزين وصعيدين: العالم الحق وعلائقه، وصورة العالم الحق وعلائقه في متن التعبير. وليس بين الصعيدين ما يكفي من الشبه لكي تنعقد المقارنة كأنها تخاطب نظيرين، فالنظيران هما، على وجه ما يدركه قرّاء اللغتين المترجمون، استكمال هامش التسمية في النظير الأوَّل بما تكتمه التسمية (او تأنف من تسميته) في نظيره. وتداخل هذين، وحده تداخل هذين، من شأنه ان يرسم حدود المعنى من جوانب تعدده.

حَسْب القارئ (قارئ اللغتين) ان يستعيد ميراثاً من الترجمة هائلاً في العربية، قديمها وجديدها. ولكي لا ينفض غباراً عما كساه الغبار منذ زمن بعيد، حَسْبه ان يقرأ من جديد ذلك الديوان الضخم من الشعر المترجم الذي نشرته مجلة «شعر» البيروتية، او مجلة «حوار» اضافة الى ما صدر في العقدين الاخيرين، في سلاسل مشهورة شديدة الرواج، من ترجمات لشعراء عالميين انجزها شعراء عرب واصبحت بمثابة اصول للحساسية الشعرية العربية.

واذا كان بعض النقد (الجذري، الاصولي) انكر بعض هذه الاصول، وكرّس بعضها الآخر (الصراع بين رواد مجلة «شعر» ودعاة الواقعية الاشتراكية، من عروبيين ومتمركسين) فلا يعني هذا ان الاصول التي كرِّست عربية المنشأ، بل هي على غرار الأخرى ترجمة حلَّت محل الأصول واستبدلتها. وبصرف النظر عن المشكلات التي اثارها (ولا

يزال) سجال جدوى الترجمات ومصادرها، فان المضمر في كلتا الحالين لا يعدو المداورة على مشكلة استحالة النص المترجم الى اصل قراءة قارئ اللغة الواحدة. وهو القارئ الذي لا يضيره، طوعاً، ان تكون الترجمة اصلاً على غرار اشكال التعبير قاطبة.

في هذا المعنى يطرح السؤال حول جدوى «الترجمة» سؤالاً مماثلاً حول جدوى التعبير، إذ يجتمعان في اطار التساؤل الاشمل عن «الايصال» و «الاتصال» و «التواصل». وامام هذه الاسئلة، جميعها، فكرة القطع والوصل والعبور والترحال وصانعها «هرمس». فأي امانة يقصد المترجمون وهي ليست في مستطاع الاصل الذي ينقل عنه، وليست في المقاصد التي أملت الاصل؟ اذ نقرأ، على سبيل المثال، في ترجمة صدرت منذ بعض الوقت في بيروت، «نهارات مترمدة» لجان تارديو، (نقلها الى العربية وضاح شرارة، دار الجديد ١٩٩١) ما يسلّط بعض الضوء على مشكلة المترجم ـ القارئ ومشكلة التناظر بين الاصل والنظير (هنا الاصل فرنسي والنظير عربي).

ولا يتاح لقارئ اللغتين اذ يمثل امام تناظر النصين الا ان يستدرج الى حلقة قصور اللغة الواحدة (سواء كانت اصلاً ام نظيراً)، فيقف المعنى عند مسمياتها في حين يُكتم اللامسمّى في اطارها فلا تولِّد او تستدعي إلاَّ قراءة ناقصة، او على الاقل، لا تفي العبارة والسياق. واذ يستغلق احد النصين يصبح النص الآخر معيناً في التقاط الفروق (الحذافير ربما) التي تضاف الى «المفردة» ما ان تحلّ في «موضوع» (جورج مونان) من السياق.

وعندئذ يجد المترجم ان لا مناص من الاختيار، ويصبح وجه العبارة خياراً محضاً بين احتمالات لا يرجّح بينها الا اعتماد المترجم وجهة في القراءة: و Ce mur sans drame يكون «الحائط الخلو من خبر» و Indolente demoiselle: «ايتها الصبية النؤوم الضحى» و SOL

حرث... الخ فالقارئ (قارئ اللغتين) يحيل اختيار المفردة في موضوع من دون سواها الى رغبة المترجم في ان يأنف من القول البديهي، المطابق بحرفه لمفردة الاصل.

وليست تلك الأنفة الا من قبيل التأوّل الذي يستحضر المعنى من حيّز غير لصيق بالذاكرة الآنية، بل يوغل بعض الشيء في استقصاء المفردة في تحولاتها الحيوية.

فاذا كان الشعر لا يفسح في انبناء قوله هامشاً للاتفاق او المصادفة، ولا يستدرج الكلام من الحيِّز المستعمل كما تدل عليها نيافة القاموس، لا يسع الترجمة عندئذ إلاَّ ان تقرأ هذا الشعر بمفرداتها الخاصة مستعينة بتلاوين الفروق (مضمار المكتوم في اللغة المنقول اليها ومضمار المسمّى في اللغة التي ينقل عنها، او العكس). وليس في مثل هذه الصنعة بديهة او اتفاق. ولذلك فبمقدار ما يتناظر النصان، شكلاً وصنعة، لا يلبث احدهما، وهو نص قارئ اللغة الواحدة، ان يستقيم في شعرية خاصة ولا تستمد عناصرها إلاَّ منه، فتصبح الحذافير التي يوفّرها النص المقابل كسباً له وعنصراً من عناصر استوائه اصلاً. اليس ان الترجمة، صنعة وقصداً، تخاطب في الاغلب قارئ اللغة الواحدة الذي لا يقرأ فيها ترجمة لنص هو الاصل، بل يقرأ فيها اصلاً لشعر شاعر لا يجيد لغته. فما يسعى اليه هذا القارئ، اذا كان قارئ شعر، شغفاً، هو شعر الترجمة لا ترجمة الشعر.

فهم ما لا يقال

من عناصر الافتراق بين منحنيين لقراءة القصيدة ما يتّصل مباشرة بتعريف الشعر وحده. واذ تفترق القراءات وتسلك شعاب التأوّل فهي بذلك إنّما تؤكّد على أولوية الاختلاف لا الاتفاق. وبيانُ التعريف المُشكِل زعم العرب أنّ الشعر هو فعل قول. أو هو التعبير بالقول. وعندئذ تنقسمُ جمهرةُ المساجلين بينَ «لماذا لا تقول ما يُفهم؟»، على غرار ما تبتدعه مصنّفات تدريس الأدب في مراحل التعليم الثانوي، وما شاكلها من مراحل التعليم الجامعي. ولمن يحسب أنّ عناصر هذا السجال النقدي قديمة جاوزتها حداثة المحدثين، أن يستعيد النقاش حول «الغموض» أو «الصعوبة» في «الشعر الحديث» للتثبّتِ من أن الردّ المُفحِمَ المأثور عن أبي تمام: «لماذا لا تفهم ما يُقال؟»، لا يزال اداة الإفحامِ لمن يحسب أنّ وظائف القول شعراً تهبط الى دَرَكِ الشبه بوظائفهِ نثراً. وفي كلتا الحالين تُردُّ ماهية الشعر الى الإفصاح (نسب الفصاحة) والقراءة الى «فهمِ» القول. والفارق البسيط، حين تكون الحالة الأولى طلب الإتيان بما يُفهم من القول، والحالة الثانية طلبُ الفهمِ لما يؤتى به من القول. أي جَلْبٌ لمادة الكلامِ ومدركه.

وما يغيبُ في هذا كلِّه حملُ الشعرِ لا على القولِ (بوصفه فعل قول، كما تقولُ العرب)، بل على الإمساكِ عنه والهمّ به على الدوام. واذا كان لا بدّ من السؤال، ما دام السجالُ أسئلة لا أجوبة، فيُصبح على النحو التالي: «لمَ لا تفهم ما لا يُقال؟». فلعلَّ الجدوى، كلّ الجدوى، في ابراءِ حدٍّ الشعر ممّا يكتنفُ فعل القولِ من لغوٍ ورطانة. إذ يصعبُ ادراك معنى الشعر حين يُستنفدُ بحدّ الإفصاح والإبلاغ والإيصال، أي تصريف الكلامِ على اصلٍ واحدٍ للمعنى، ويكفي أن يؤتى (من الكلامِ) بما يُعبِّر عنه، لأن الشعر يُصبح بهذا المعنى صُنعة.

وإذا كان الشعر يُقيم على صنعةِ الإنشاء بالقول فلكي يُشير، بالمضمرِ، الى أنّ عصبه ومتنه ومادّته بخلافِ ما ينشئه الإنشاء. ذلك أنَّ الشعرَ هو ما لا يُقال في معرضِ الإفراط في قوله. لأنَّ ما لا يُقالُ يبقى، هو وحده، بمنأى عن التكرار والهذيان. لأنّ التكرار تصريف للقولِ على أصل واحد. والهذيانُ إفراطٌ في القولِ وبذخٌ بالعيي من معناه.

ربّما كان الشعرُ حدّ استقراءِ الصمتِ. فقط.

ميراث الرياح

بعضُ الرواة،رواة القَصَص، لا يكتبون إلاّ سيرتهم، مراراً وتكراراً. وللمفارقة، بياناً، تروى السيرة كلَّ مرّة مختلفةً، أو على سويّةٍ (سجيّة؟) مغايرة. ويعجب القارئ، الذي هو نحن او شبيهنا، كيف للسيرة الواحدة ان تضاعف أوجه عيشها كمثلِ ما يتضاعف الوجه تكراراً في المرايا المتعاكسة. ألأن الحياة، لا بَلْ خُبر الحياة (لا خَبَرها)، هو الذي يهب المعنى أو يحبسه ضنّاً وامساكاً؟ أو ربما لأن اللغو أغلب في إنشاء اللغة، فتتكثَّر لهجاتُ اللسانِ الواحد ويتراءى من ثباتِ الحالِ تبدّل أو وهمُ تبدّل، هو، بالذات، قوام القَصَص وصنعة الرواة. الخُبْر إذاً، لا المشاعر، رديئة أو جميلة. ولكنْ، كيف لخُبْر العيش أن يُكتب خلواً من المشاعر؟

راينر ماريا ريلكه، شاعر «مراثي دوينو»، لا يدع، في شأنِ البقاءِ الذي يصبو اليه الأدب، ظلاً لارتياب أو لبس. فهو الذي يغتبط، أخيراً، لأنه «تعلّم ان يرى»، لا يطمع بأكثر من عشرةِ اسطر لها معنى، في ختام حياة مهما طال أمدها أو قَصُر. وخورخي لويس بورخيس، الأعمى مدّاح الظلام، لم يبلغ في طمعه حدَّ العشرة، وقصر مبتغاه على سطرين او ثلاثة. علّ الأثر يبقى، ضئيلاً، لكنه يبقى.

سيرة في سطرين أو ثلاثة. لا بل معنى السيرة، إذا كان لأي شيء أن يعني شيئاً. اذا كان للّغة الآن ما تجترحه غير اللغو. والباقي رطانة. رطانة وهذر. غير ان الرواة يعشقون الرطانة ويعشقون الهذر، ولا يبالون إن سكت ريلكه أو ضربَ بورخيس العي. لا يُبالون إن كان الميراث ميراثاً يبقى أو يزول. مُتَشدِّقون مثل اهل الخُبْر لا الخَبَر، وثرثارون ودهاة وكَذَبة. وهنيئاً لهم، لأن مقاصدهم ليست الزبدة بل الزَبَد. ليس البقاء الذي يُحجَر (يُستحجر) في ميراث بل البَدَد الذي هو ميراث الرياح. وإذ يقبض «الشعرُ»، صفوةُ العَني، على كل معنى، فعساهُ يستنفد المعاني وعلامات الإهتداء والأثر... واقتفاء الأثر؛ وبَعْدَ ان يفرغ العالم من كل هذا يتاح له ان يكون على صورته، لا أن يُشبه شيئاً. عالم تلك حالُه، حال نقصان المعنى، يتخفف من جواهره الثقيلة، ويَمْثُلُ ابداً في وجْدٍ خاطفٍ هو العَرَض. لا النهج بل المفترقات. لا الواحدية بل التعدد. لا الحشد بل فردية كل ذات غريبة.

يجد الرواة ما تختلف به السيرة الواحدة عن ذاتها، اذ لا يجهدون في تقصّي التطابق. ويجيدون، في القَصَص الذي لا يشبه شيئاً، أن يكونوا، كل مرّة، غرباء عن أنفسهم. غرباء أنفسهم. شُطّار لا منفصمون.

اصنام ريفية

قد يكون أجمل ما كتبه فلوبير (غوستاف، لا احد سواه) النصّ الذي وصف فيه علاقته براقصة خلال رحلته الى مصر. وكانت السُلُطات آنذاك قد أصدرت أمراً بنفي الراقصات وفنّانات الملاهي الى الأرياف، بعد أن تكاثرت أعدادهنّ في القاهرة مما أثار حفيظة الأوساط المتشدّدة والمحافظة. إلاّ أن أمر الراقصة وفلوبير لا يعنينا هنا في شيء. وما يُلفتنا هو لجوء السلطات الى نفي الملذّات ومبعثها الى الهامش، الى الأرياف البعيدة التي تمثّل، على وجه ما، أطراف الأطراف. وكأن القصد من الإبعاد قلْب الصورة الراسخة في الأذهان ومفادها أنّ المطهر الفعلي يتمّ هناك، وأن ما تدنّسه المدينة يتعافى لمجرد النزوح عن الإختلاطِ والغُفْلية التي تردّ الذات الى فردية مُفرطة. فالملذّات هي الإنفاق والهدر والبعثرة، والرخاوة والرضوخ لمنطق أن لا تكون أحداً مُتعيّناً ومنظوراً ومُراداً. أما اللُّحمةالتي تنشئها حلقات الريف الأضيق، فهي عكس ما سبق، حيث تتعدّى حلقة العموم الى حلقة الخصوص، وتلغى حدود الفصل بينهما. ولا تكون أنت إلا بمقدار التطابق بينك وبين الصورة التي يَصنعها إتفاق القربى والجيرة، واتفاق التكافل على ارض السيبةِ (المشاع) التي هي أنت، والتي

هي حياتك الخاصة.

لذلك حين تتكون المدينة لا تلبث الغوغاء أن تحيلها الى أرياف متجاورة. وحين يزدهر المقهى أو الروض أو الحديقة العامّة، تُسارعُ المخيّلة الريفية إلى افتراشِ طاولاته أو مداه على أنه مضافة، ودكّة استقبالٍ لأصدقاء وزملاء حرفة أو أهل ربع أو إخوانَ عشيرة. وحين يكتب الروائي والشاعر، يكتب حنيناً لأُلفٍ مفقودٍ، ومسارَ طوافٍ في غربة غاربة لا قاع لها ولا قعر. وحين يخطب السياسي يعقدُ المعاني قاطبة على مفاهيم التعاضد والتكافل والبذل والعطاء والاتحاد، وفي مُنتهى مخيّلته مَثَلُ «حزمة القصب» إيّاها، والإخوة الأعداء.

غلبة كل هذا في القليل وفي الكثير مما يدور حولنا. في التفكير والسلوك وتدبير الشؤون والإبداع. وكل الإصرار على حداثة لنا تحتضنها المُثُلُ الرعوية التي لا تملك إلا أن تكون أصولية الهوى. وذلك أنّ دأب الملذّات أن تعيد الفرد من كنف الاحاطة الرعويّة الى خيار المفاضلة والتفضيل. أي خيار المشاعر الحميمة التي لم تصبح مشاعاً وسيبة. تبقى أنت الغريب أيها القارئ، في المدينة التي تحرسها الأصنام الريفية.

شذّاذ القراءة

هل انت قارئ جيّد؟ وماذا تقرأ؟ لا بل ربما يكون السؤال الأجدر بالإجابة هو: لماذا تقرأ؟ وهل القراءة ضرورة؟ واذا كانت ضرورة فعلاً، فلأي غرض؟

هذه الاسئلة جميعها، يقول دانيال بيناك في كتابه: «كَمثلِ رواية»، خاطئة ولا صلة لها بما يدفع القارئ، نهما كان ام مجرد قارئ كسولٍ عاديّ على صورةِ غيره من الفانين أمثالنا، الى القراءة. والسؤال على هذا النحو لا بدّ أن يُضمر الزعمَ الرائج، منذ فضائل اكتشاف البنيوية الذائعة الصيت، بأنّ فعل القراءة يقتضي حالة من العزلة التامّة، لا بل قد تكون اقصى درجات العزلة، صُحبة «النصّ»، بين المزدوجات طبعاً. فهناك طقوس ترافق هذا النشاط الذي يُثير الخشية في روعِ كبارنا وصغارنا ما أن يُبتلى واحدهم بالقدرةِ على فكّ الحرف وطلسمه. ذلك ان «النص» على حدّ هذا الزعم، جادة كثيرة المعارج (للمفارقة) ولكنّها المفضية حتماً الى العلمِ والمعرفة والثقافة والشهادة (نقصد الدبلوم، على قولِ الفرنجة، لا تلك التي تطالعنا صور مزاوليها فوق الجدران) فالمكانة والوظيفة والدور الاجتماعي.

يقول دانيال بيناك، وهو مؤلف روايات بوليسية لا ناظم «إلياذة» هوميروس، وهو ايضاً، لعثرة في طالعه، مدّرس صبية وفتيان في المرحلة الثانوية، اي في المرحلة التي يبدأ فيها هؤلاء يشيرون الى ذلك الكائن الورقي المستطيل بتسمية غريبة لا تخلو من الخشية والمهابة: «الكتاب»، يقول إذاً إنَّ ما يتهدّدهم طيلة أسابيع العام ليس رواية بعينها، بل هو «الكتاب» وما يرافقه من ضجر العزلة إيّاها صحبة «النص»، سطوره المضبوطة على قياسٍ وحروفه الزائغة في تراصف مرعب يُذكر بعالم الحشرات واسراره.

«الكتاب» اذاً هو فكرة المطهر قبل اي شيء آخر؛ «فترة» الانتقال المؤلم الى سوية المكانة التي توازي الجزاء العادل.

ولكن ماذا لو يُترك لنا، نحن عامة البشر الفانين، ان نعثر على جانب المتعة في القراءة. ان نقرأ كل شيء ولا نقرأ شيئاً، ان نقلّب الصفحات ولا نستكمل القراءة. ان نقرأ على الطريقة البوڤارية (نسبة الى السيدة بطلة غوستاف فلوبير) اي ما يستجيب مباشرة لرغبة فينا. ان نؤثر سان انطونيو في «رؤوس مصبّرة واكياس» على الاعمال الكاملة لتوماس مان. ان نؤثر خفة دانيال بيناك في «بائعة النثر الصغيرة» على تمام حداثة فيليب سولرز وعبثه الجزويتي. ان نؤثر النص الكامل، غير المهذّب، للكماسوترا على عبقرية المعلّقات السبع، وعذوبة الهايكو الهشّة على مطوّلات أحمد شوقي و.. محمد مهدي الجواهري، وعمى طه حسين النثري على كفاف المعرّي المنمّق؛ ذلك ان القراءة مصحوبة دائماً بمشاعر هي الاقرب الى المشاعر الغرامية. والمشاعر ايثار وتفضيل. وهي اعلاء لشأن المتعة، متعة القارئ، والاقرار بحقه في الصمت. ماذا تقرأ؟ وما الذي يستهويك في ما تقرأ؟وما الذي ترويه هذه الرواية؟ وما الذي يقوله هذا الكتاب؟.

للقارئ من عامة البشر الفانين ان يغفل عن قراءة روائع الادب العالمي،

وان يُشعل التلفزيون ساعة يشاء، وان يبدّد ضجره بشريط مصوَّر لإرجيه* وليس ليون تولستوي، اذا كان بالغاً، وان يقرأ ولو في الخفاء اغاتا كريستي، اذا كان في الصف الخامس الابتدائي ويجبره جلادو المناهج الرسمية ان يحفظ بالاسماء والارقام والتواريخ موقعة «عنجر» او ان يستظهر نصاً لجبران مسعود.

مَنْ يهوى القراءة البوفارية، القارئ الشاذ كشذّاذ الافاق، له مرجعان: جاك بريڤير الذي ألْبَس كبار اعلام القاموس (المنجد) طاقية حمراء. ودانيال بيناك الذي يعترف، معتذراً، انه لم يحبّ ولم يقرأ ولن يقرأ بعض قمم الأدب، اذ تستهويه من الدنيا مكانة غير المخلّدين.

* Hergé كما لا يخفى مبتكر شخصية «تان تان» في كتب الشرائط المصوَّرة.

«الضحك» و «الروائيون»

أُولى روايات الروائي الراحل غالب هلسا تحمل عنواناً غريباً: «الضحك». ووجه الغرابة ليس في أن تحمل رواية ما مثل هذا العنوان، بل ان تكون رواية عربية، وتجاهر، بدءاً من العنوان، بالمحرَّمِ الذي صنَّفته الاصوليات (الدينية والسياسية) شرّاً على وجه الإطلاق. فالثقافة العربية مقطبة على الدوام وأنواعها الكتابية تحرص على ان يكون الثقل فحواها، ولذلك ربما تصطفي من صفات المزيج (وهو هجنة) ما يشبه الترسّب والتراكم والركود، لكي لا نقول: الاستنقاع والأسن. فالضحك بلبلة وشقٌّ لوقار الفكر والفكرة، يستبعده الخبر (عصب ثقافتنا) لان الخبر هو القرين المحكي للاحداث الجسام. والجسامة لا تستحيل تندّراً وفكاهة الا على ألسنة الرواة. أما ان يكون غالب هلسا قد اختار «الضحك» عنواناً لروايته فامر لا يحيد عن منطق الطباع التي تجعل منه روائياً. ولذلك اختار، ربما استكمالاً لمساره الروائي الذي بدأ بالضحك، ان تكون روايته الاخيرة التي صدرت قبيل وفاته، بعنوان: «الروائيون». كأنه، برغم الانهيار الذي كابده في ايامه الاخيرة، تنبَّه فجأة الى خيط النسب الرفيع الذي يشدّ الرواية الى الضحك، ويصرفها، في الآن ذاته، عن

تقطيب الفكر والافكار.

الضحك، السخرية، الفكاهة. اسماء مختلفة للحسّ الذي نشأت منه الرواية. رابليه وليس ديكارت. فالأول، على سعة اطلاعه والعمر الذي صرفه منقباً في ميادين المعرفة، لم يشأ أن يكون فريداً بين أعمدة الحكمة السبعة. ذلك ان حكمة الرواية تختلف عن حكمة الفلسفة وصنوف المعارف. واذ تستقيم الكتابة الروائية في القرن الثامن عشر الاوروبي، فانما تفعل على نقائض العقلانية التي تجعل، في استلهامها مبادئ «لايبنتز»، من كل موجود نتاجاً لمنطق العلّيّة؛ فمقابل «لكل شيء علّة» تتقوم الرواية، شكلاً ومضموناً، على نفي السببية العقلانية نفياً قاطعاً. ومن هنا ربما اكتشاف غوستاف فلوبير لمبدأ «الحماقة» (وان كانت الترجمة لا تفي بمعنى المفردة؛ فالحماقة هنا ليست نقيض المعرفة، ومن جملة مرادفات: البله، والخطل، ومجانبة الصواب ...الخ، بل هي الخفّة الجوهرية في تكوين الفرد) في الوقت الذي ابتكر فيه العقل القاطرة ولحظة تيقن هيغل من امتلاكه لروحية التاريخ الشامل.

راح فلوبير إذاً يتقصّى «الحماقة» التي تمثّل بعداً ملازماً للوجود البشري. فالحماقة التي تثير الضحك ليست هي الملهاة، بل شعرية الوجود، على قول سترن، التي تجتمع في الاستطراد المتواصل، وفي سلوكها المعارج النقيضة لنهج الايديولوجيا. ذلك ان الايديولوجيا هي «منطق الفكرة» (حنة آرندت)، اما الضحك (ضحكة الله) فهو التشكيل الأوّلي، قبل تشكُّل الكلام بالحقائق التي تحدّ المصائر الناجزة سلفاً. واذ ينبعث الضحك من السخرية، تستكمل الرواية عناصر قوتها، لا بل ما لا يستطيع ان يقوله سواها. والفن الروائي بهذا المعنى هو الفن الساخر، على قول كونديرا، لان حقيقته «مخيفة»، لا تقال، وغير قابلة للقول. والسخرية تثير الحنق والانفعال، ليس لانها تتوسل الهزء والاستعداء، بل لانها تكشف عن خداع الاطمئنان الى عالم مدرك وواضح وتجعل منه،

بواسطة التهكّم، شديد الالتباس. واللبس في حد ذاته هامش تشكُّل «الأنوات الاختبارية» التي «تسمّى الشخصيات الروائية».

ربما لم يرد غالب هلسا ان يقول كل هذا في اختياره عنوان روايته. ربما أراد ان يقول ان عكس الضحك ليس البكاء، بل وقائع متعددة الاسماء: الايديولوجيا، التوتاليتارية، العالم المسطح، الاصوليات، الطمأنينة، وغيبة الكائن.

كانت الرواية تروي

قد تكون الرواية كنوع مجرَّد أكذوبة. إلا أنَّ بعض كبار كتابها يزعم أنها أشبه ما تكون بالحياة، مجرد أكذوبة حقيقية. وتفقد قوام ما تتقوّم به، مادة وسياقاً وسحراً يجعلها نوعاً، لا بل النوع الفريد، على حدة، عندما تروح تقلِّد نفسها: تقنياتها ومزاعم السرد التي تجهد في تكذيب اكذوبتها. عندئذ تصبح الرواية اشبه بالحياة المضجرة، الرتيبة، ومنتهى سعيها ان تشبه نفسها وتقلِّد مزاعمها وتحيل نثرها وشتاتها الى ادب وقاعدة.

الادب والرواية والصلة بينهما. تكرار السؤال الذي لا يهتدي الى اجابة. والمؤكد ان الصلة المشروعة التي قد يُسأل عن مقدار متانتها هي صلة الرواية بالنثر. فهي كائن نثري لا يتموّه بمزاعم الكلام الذي يتنكَّب ترابيته ويتصفّى ويمصل ويتجرّد ويصبح هلاماً مفارقاً. اذ يزعم ثرثار ومتشدّق ومهذار من طراز بوهوميل هرابال، احد اكبر روائيي اوروبا الوسطى، ان لم يكن اكبرهم على الاطلاق، ان البحث عن اصل التسمية لا يدع مجالاً للشكّ في انتماء «الرواية» كنوع الى النثر في مراتبه الدنيا. والمرتبة الدنيا، في صنافة اللغات، ليست هنا حكم قيمة. إنّها مجرّد

وصف. ذلك ان اصل التسمية الاوروبية (رومان) هو نقيض اصل التسمية العربية (رواية). والرواة هناك لا يُشبهون الرواة هنا. وأغلب الظن ان ما انتقل الينا من تقنيات السرد والحكاية يعتلّ بشبهة العجمة. ذلك ان (رومان) هي الحكاية المكتوبة بلغة اهل روما، اي اللغة غير النبيلة، العادية، التي تشبه عيش الناطقين بها، صانعيها، وصانعة لهجاتهم وتعابيرهم ونثر حياتهم اليومية. ومقابل الحكاية المكتوبة بلغة اهل روما، هناك النوع النبيل الذي يكتب باللاتينية، حصن المقول الاكليركي وكتبته. ومنذ ذلك الوقت يتواصل النزاع، نزاع الاعتراف والحرم،بين رواة القصص وحرس المعاجم. بين الاولياء القعدة على حافة المعيار والقاموس وبين جوّابي الآفاق، روّاد الحانات، متسوّلي اللهجات والاخبار والنكات والقصص، مقتفي اثر اليومي وصمته احياناً، روائحه وألوانه وحذافير الفوارق بينها. لذلك ربما كان دأب الرواية التنكّر لكاتبها. فالكتابة ليست معرفة بالشيء. وفي الأغلب تكتب الرواية روايتها، لتكذّب مزاعم المؤلف، اذ كيف يأتلف، منذ البداية، ما ليس في الحقيقة سوى الجانب المعتم من الحياة. والمتوقَّع ليس سوى الجانب الأقلي من العيش، كذلك الضوء الذي ينير ويكشف ويوضح ولا يملك في سطوعه الا ان يشير الى مكانة العتم والظلال.

قبل ان تكون صناعة قضايا ومصائر وافكار، كانت الرواية تروي هذرها المتَّصل الجميل.

العابرُ الى الصمت

أمران غريبان في حياة آرثور رامبو وشعره. الأمر الأوّل حين يدور السِّجال في الذكرى المئوية لوفاته (١٩٩١) حول صحة ما كتب عنه الآن او عدم صحَته، خصوصاً ما يطول منه الى هوامش سيرته ومزاجه والمُثُل (أو غياب المثل) التي نحت بسيرته نحو ما كانت عليه من انقطاعات كثيرة مفاجئة. والامر الثاني، الدعوة الى قراءة جديدة لنتاج رامبو الشعري على ضوء هذا السِّجال، واعتبار «المرحلة الثانية من حياة رامبو» (كما يصفها النقاد في حرصهم على تجزئة السيرة الى مرحلتين)، اي مرحلة اسفاره وإقامته في عدن والحبشة، استكمالاً لتجربته الشعرية عبر الاعداد الهائلة من الرسائل (الشخصية والاجرائية) التي كتبها من هناك.

يذهب البعض الى اعتبار المرحلة الاولى، اي حتى السابعة والعشرين من عمره، عندما توقف رامبو عن كتابة الشعر، مرحلة الخلق التي جعلت من الشاعر اسطورة الشعر في تألّقه الفني؛ اما المرحلة الثانية فهي على حدّ قول هؤلاء (ومنهم اندريه بروتون وجماعة السوريالية)، مرحلة الانقطاع الاخير والنهائي عن الشعر. وبذلك تكتمل لرامبو سيرتان، الاولى حين توقف عن كتابة الشعر، ويرى فيها النقاد صورة اكتمال

التجربة الشعرية التي ستشكل علامة فارقة في «شعريّة» الكتابة اللاحقة. والثانية سيرة «التاجر»والتي انتهت بموت رامبو وهو في السابعة والثلاثين من عمره. والمهلة الزمنية لكل من المرحلتين لا تتجاوز العشرة اعوام او اكثر بقليل..

إلاّ ان البعض الآخر (ومن بينهم رينه شار، موريس بلانشو وألآن بورير وغيرهم) يجعل من حياة رامبو الشاعر ورامبو التاجر إطاراً واحداً لتجربة كانت اكبر بكثير من تجربة الشعر، ولم يكن الشعر فيها إلاّ واحداً من مشاريع عديدة، منها ما بقي غير متحقق (مجرّد حلم) ومنها ما تحقّق دون ان يعني التحقق اصابة الفوز والنجاح. ومثل هذا القول يعني ان آرثور رامبو ليس «شاعراً»، او الاحرى ليس «مجرد شاعر من بين شعراء»، بل هو الرجل الذي اختبر ما لا يُحصى من التجارب (كتابة وعيشاً) بحثاً عن «شيء ما». وهذا «الشيء الما»، كما يُعبِّر ألان بورير، «هذا الشيء الذي ينبغي ان يفعله» لم يعثر عليه في ترحاله المتواصل من مدينة الى اخرى ومن صقع الى آخر، حيث كان يرى على الدوام «انه ليس ثمة ما يمكن ان يفعله هنا» فيغادر. و«الشيء الما» الذي بحث عنه رامبو ولا اسم له، ليس لنا نحن، قرّاء شعره وسيرته، ان نسميّه: انه الشيء الغامض، البعيد، المنادى والمُستدعى على الدوام، في ظن هولدرلن، او ربّما كان شيئاً من هذا القبيل.

هل المسألة حقاً ان يتوقف الشاعر عن كتابة الشعر؟ رامبو فعل ذلك مبكراً، وكان استهجان الفعل من قبل من يولون كتابة الشعر اهمية مفرطة. ونحسب ان مثل هذا الإفراط في «تقديس» الكتابة الشعرية اقرب الى المسلك الإيماني، الديني، في إعلاء شأن الكلام (الشعري) الى صفة النبوّة. فالنص هو الاول مرتبة وشأناً، اما الحياة فهي الإضافة والخبر والنثر المتفرّق العادي. وفي مثل هذا الاعتبار يقين مُسبق وثابت بماهية الشعر والكلام والقول والعبارة. كأن الشعر كلام يليه الصمت. اي ما

يلي ختامه. والحال، يقول موريس بلانشو، إنّ «الصمت» لا [illegible] الشعر او يليه في اعقابه، بل هو (اي الصمت) لونه ودخيلته. فهل [illegible] تنطق بأحوال الصمت، ثم تعيد القارئ اليه. وبذلك لا يقال ان رامبو قد تخلّى عن الشعر، بل استكمل مراده. فربما كان أوّل الشعراء الذين «وصلوا» الى الصمت؛ الذين افضى بهم الشعر الى الصمت. فبعد صوغ العبارة «الخالصة» التي تزعم النطق بمقول الصمت (وهي المفارقة) يتضح «للعابر الهائل بنعلين من رياح»، ان النطق الخالص لا يدوم. ألا يكتب رامبو في احدى مسوّدات «فصل في الجحيم»: «الآن، بامكاني القول ان الفنّ حماقة». فينحو نحو العيش ولكن في مسار الترحال المستمر صوب البعيد فالأبعد فالأبعد، وكأنَّ مثل الاقامة لديه ظلّ المركب المبحر او القافلة المتوغّلة في شمس الصحراء. فكيف يمكن القول هنا ان رامبو باشر الشعر. هل هناك بداية فعلاً؟ مما لا شكّ فيه ان ترسيمة الفكر العقلاني، الشكلي، الجامع او الجامعي، لا تنطبق كثيراً على سيرة الحائر الذي كانه رامبو في صورة مغامر في اختبارات العيش. ما من «قبل». ما من «بعد». لأنَّ الحدّ هنا وهناك يرسم خيطاً. فكيف يستقيم الرسم اذا كانت الرغبة هي الاقامة عند المفترقات، عند بدايات الطرق ومنعطفاتها وليس المحلّ الذي تفضي اليه.

كلّ رامبو نجده هنا، كما كان وكما اصبح، على نحو ما يعبّر عنه بيتروس بوريل: «انا ما أنا عليه»، على الدوام، ومنذ البداية وفي الأصل. فالبداية والاصل، قُبُلاً، الى امام وجهتنا ودربنا. المنادى الذي ينادي، ولا يستجيب، فنستجيب ونتبعه. استحالة ان يتطابق الفكر مع الكون، واستحالة ان يتطابق الجسد مع الطبيعة. النقصان الدائم، الشوق، والسعي الذي يظل سعياً لا يشتهي التحقُّق.

ولذلك ربما كان أقلّ الشعراء اثراً في الشعر العربي الحديث هو آرثور رامبو، «العابر»، الذي افضى به الكلام الى الصمت. وقد تكون المفارقة اننا

نكاد لا نعثر على نص نقدي إلا ويستلهم «شذرات من اقواله»، ويبني دعواه «الحداثية» المجدِّدة على نسب اليه ومنه. ولا تترك الصدارة في احاديث الشعراء العرب وكتاباتهم لسواه، اذ استبدّت بهم رؤاه المبسَّطة التي روّجت لها «بيانات السوريالية» آنذاك، بمزجها الغريب بين رامبو وماركس (تغيير الحياة، تغيير العالم). اما النصّ الشعري العربي، طيلة عقود من التبشير بالحداثة، فمكث خالياً من اثره او صداه. لا بل ربما كان رامبو، الى جانب مالارميه - ولعل انغلاق عالم هذا الاخير هو الحائل في مَثَله - الشاعر الاجنبي الوحيد الذي لم تفلح ترجمات الشعراء والمترجمين في «تعريبه» على نحو ما عُرِّب سواه بلغات الشعراء والمترجمين إيّاهم. ربما لأنَّ ما يعجز عنه النقل، وما يخفق دونه التأثر، في الحساسية الشعرية العربية، هو الإصغاء لنعمة الصمت ورحماته.

الرواية اكتشاف الوجود

ليس غريباً ان يغامر روائي من طراز كونديرا باصدار كتاب نقدي حول الرواية، فكاتب «خفّة الكائن التي لا سند لها» (١٩٨٤) لا يتّخذ من النص الروائي ذريعة لتمارين على اللغة والشخصيات والاساليب او لحرفة تجعل الحياة بديلاً عن الادب او الادب ذريعة للحياة، بل هو كاتب يرى الى الرواية أوّلاً من زاوية نقد الرواية، لأنّه يرى ان الرواية ترافق الازمنة وانها ضرورة لتفتح الحياة.

يرى كونديرا في فنّ «الرواية» أنّ البدايات الحقيقية للرواية الاوروبية (أليست الرواية اوروبية المنشأ والتطور؟) كانت تصطدم دائماً بشغف الفكر الاوروبي، وسعيه الى «المعرفة» وتأسيس العلوم بحيث أصبح «الوجود» نفسه نسياً منسياً. وقد انتظرت اوروبا مجيء «سرفانتس» (الاسباني) الذي استطاع عبر رواية «دون كيشوت» ان يكتشف جوانب تغفلها العقلانية الديكارتية وان يبتدع فن استكشاف هذا «الوجود» الذي ظلّ مغفلا لقرون عديدة.

يحاول كونديرا في فصول كتابه هذا ان يجمع كلّ السمات التي من شأنها ان تشكّل «تعريفاً» (ليس بمعنى «الحدّ») لفن الرواية. وهو اذا كان

يعود في معظم الاحيان الى تناول الاعمال الروائية الاوروبية، فإنَّ الحديث عن تجربته بالذات هي التي تضيء الجوانب التي يريد ابرازها في فهمه للرواية وللفن الذي تنتمي اليه.

يرى كونديرا أنّه في رواياته لم يفعل سوى أنّه تابع التراث الفعلي للكتابة الروائية التي ينبغي ان تستمر، وانه يتابع تطور الفن الروائي بوصفه النص الذي يعكس تاريخ الازمنة الحديثة. فإنَّ «دون كيشوت »سرفانتس ليس سوى «موظف مساحة» في «قصر» كافكا.

والعسكري «شفايك» (في رائعة هازيك) يرى النور حين تفقد الحروب أيَّ مبرِّر ممكن في نظر من يشكّلون الوقود الحقيقي لنيرانها. فيكون كافكا، وهرمان بروخ، وروبير موزيل وتوماس مان وغيرهم رواد الحداثة وانبياء ما يسميه كونديرا: «المفارقات الحدّية» في قضية الانسان وحريته.

إلاَّ أنَّ الرواية لا تتوقف عند منجزات هؤلاء ولن تتوقف عند اسماء لاحقة. لأنّ القول بموت الرواية (الذي ترافق مع القول بموت الانسان) ليس حقيقياً، ذلك أنّ مثل هذا القول يغفل حقيقة ان الرواية هي المعنى الوراثي الذي لا يستنفد للانسان وللوجود، وهي التعبير الفعلي عن نسبية الاشياء الانسانية التي لا تحصى والتي تظلّ في حاجة للاكتشاف. إنّ الغنى الحقيقي للرواية يكمن في ما تدعو اليه من اشكال اللعب والحلم والتفكير والديمومة التي تتعدّد معها المقتربات الحقيقية لزمن الفرد (كما في اعمال مارسيل بروست) ولزمن الجماعة (كما في اعمال بروخ وموزيل ويوضح كونديرا دعوات الرواية الأربع في الفصل الأوّل من كتابه وهو بعنوان: «ارث سرفانتس المذموم» (ص ١٥ ـ ٣٤) حيث يقول: «لكن ألا تلامس الرواية نهاية مسارها بفعل منطقها الداخلي الخاص بها؟ ألم تستنفد كل امكاناتها، كل معارفها واشكالها؟ سمعت يوماً من يقارن الرواية بتاريخ مناجم الفحم التي نضبت منذ وقت بعيد. ولكن، أليس

حرياً بنا ان نشبّه تاريخ الرواية بمقبرة الفرص [illegible]
المسموعة؟».

«ثمة اربع دعوات أشعر انني معنيّ بها مباشرة:

أربع دعوات

□ دعوة اللعب - اعتبر ان روايتي «تريستان شاندي» للورنس شترن و«جاك القدري» لديدرو هما من بين أعظم الاعمال الروائية في القرن الثامن عشر. إنَّهما روايتان مبنيّتان كلعبة ضخمة. قمّتان للرشاقة لم يشهد لهما فنّ الرواية مثيلا لا في الماضي ولا في العصور اللاحقة. ذلك أنّ الاعمال الروائية اللاحقة وقعت في أسر ضرورات محاكاة الواقع، والديكور الواقعي ودقّة التسلسل الزمني. فأهمل الروائيون المتأخرون الامكانات التي يتضمنها هذان العملان الرائعان، الأمر الذي حرم الرواية امكانية تأسيس مسار مختلف عمّا تحقق فعلاً (...).

□ دعوة الحلم - أيقظ فرانز كافكا معجزة المخيِّلة النائمة لرواية القرن التاسع عشر. ونجح في تحقيق ما كان السرياليون يدعون إليه من قبل دون ان ينجحوا في تحقيقه: وهو امتزاج الحلم بالواقع. وهذه الأمنية تعبّر عن طموح جمالي قديم كانت الرواية تستشعر الحاجة اليه منذ نوفاليس، لكنه كان يتطلب كيمائياً لم يهتد اليه سوى كافكا. ويعتبر اكتشافه الكبير هذا بداية غير متوقعة اكثر منه استكمالا لمرحلة من التطور. إنّها بداية تسمح باعتبار الرواية المكان الذي تتفجّر فيه المخيِّلة، كما في الحلم، فتصبح «شيئاً مختلفاً».

□دعوة الفكر - أدخل (روبير) موزيل و(هرمان) بروخ الذكاء الطاغي والحاد الى مسرح الرواية. ولم يكن ذلك لتحويل الرواية الى نوع من التفلسف بل لاستنفار كل الوسائل العقلانية واللاعقلانية، السردية والتأملية، التي تستطيع، انطلاقا من الحكاية السردية، أن تسلِّط الضوء

على كيان الانسان وتجعل الرواية ذروة للتركيب الذهني. ولكن براعة موزيل وبروخ مهما بلغت، ليست سوى بداية رحلة طويلة.

□ دعوة الزمن - إن عصر «المفارقات الحديّة» يحثّ الروائي على تخطي مسألة الزمن في صيغتها البروستية (نسبة الى مارسيل بروست - اي بمعنى البحث عن الزمن الضائع» وهو عنوان رواية له في ثمانية أجزاء) التي تنحصر في نطاق الذاكرة الشخصية الحميمة، وتوسيعها لكي تشمل لغز الزمن الجماعي؛ زمن اوروبا التي تلتفت لترى ماضيها، ومحصّلته، لتمتلك تاريخها، شأن الانسان الهرم الذي يشمل بنظرة واحدة عمره المنصرم كلّه؛ من هنا نفهم الرغبة (التي يعرفها جيداً كلٌّ من كارلوس فوينتس وغونتر غراس) في تخطي الحدود الزمنية لحياة واحدة كانت الرواية لاتزال رهينتها، وفي إدخال غير حقبة تاريخية في حيّز الرواية الواحدة، ما يفرض، بالطبع، تعديلات جوهرية على الشكل الروائي».

«إلاّ انني لا ارغب في التنبؤ حول المسارات المستقبلية للرواية لانني لا اعرف عنها شيئاً. وانما اوردت ما تقدّم لأصل الى الاستنتاج العام: اذا كانت الرواية ستختفي كنوع، فليس السبب في ذلك أنها استنفدت قواها بل لانها اصبحت موجودة في عالم لم يعد لها» («فن الرواية» - ص. ٣٠ / ٣٢).

اكتشاف الوجود

بمثل هذا الانطباع يخرج ميلان كونديرا من سؤاله حول ضرورة «الرواية». ولكن اذا كان العالم الذي يكتنف الرواية كنتاج للتجربة الانسانية، لم يعد مسرحا ممكنا للرواية، فماذا عن التذكّر؟ وكيف ندفع عن الكائن (وعن الوجود) فراغ النسيان؟ يقول كونديرا «فإذا قبلنا الفكرة التي تقول إنّ الفلسفة والعلوم قد أهملت كيان الانسان حتى النسيان،

يكون واضحا اذن أنّ فناً اوروبياً عظيماً قد ولد مع «سر[illegible]» [illegible] لفن ليس سوى الاستكشاف الدائم لهذا الكيان (..)» ويضيف «[illegible] نفتح كتاب «الوجود والزمن» لكي يتضح لنا ان كل الموضوعات الوجودية التي يتناولها مارتن هايدغر بالتحليل هي نفسها من الانتاج الروائي. فقد كانت الرواية، في الحقيقة، تكتشف، واحداً تلو الآخر، مظاهر الوجود المختلفة» (ص ١٩)

اذن يرى كونديرا أنّه يبقى ثمة ما تكتشفه الرواية في كل زمن، وذلك عن طريق الإحاطة بـ «الأنا» ليس عن طريق الرؤية الظاهراتية (كما يفهمها ادمون هوسرل)، بل وفق ما يمكن ان نسمّيه (نمط الوجود) لكل شخصية، وهو نمط يختلف كلّما اختلفت الكائنات، ويتعدّد وفق انساق تعدّدها. هذه الرؤية الجديدة «لوظيفة الرواية» في «عالمٍ لم يعد لها» من شأنها ان تخرج بالرواية من الاطر التي تجعلها اليوم في حالة انفصام عن «عالم العيش المحيط» الذي يتحدّث عنه هوسرل. فاللغة الحقيقية تكمن في الطابع الحديث الذي يتّخذه المجتمع حيث يتم اختزال الحياة الانسانية وحصرها في قوالب الوظيفة الاجتماعية. ويتحول تاريخ شعب الى بضعة احداث يتم اختزالها هي أيضا عن طريق التأويل الهادف. لذلك ينبغي ان تكون الكتابة الروائية الوسيلة الحقيقية لمنع هذا الحصار على «عالم العيش». وهنا يخلص ميلان كونديرا الى القول: «اذا كان مبرر الرواية وعلّة وجودها هما، حقاً، ابقاء «عالم العيش» في حلقة الضوء ودفع النسيان عن الوجود، أفلا يكون وجود الرواية، اليوم، ضروريا اكثر منه في أي وقت مضى؟» (ص ٢٣).

موضوعات كثيرة يطرحها «فن الرواية» لميلان كونديرا وكلّها ترتبط بالسؤال حول «ضرورة الكتابة» وليس «ضرورة الرواية» فقط. واذا كان كونديرا يتجنّب الخوض في تعريفات مرتجلة ومتسرّعة للأنواع. الاساليب الكتابية التي يرغب في ان يبقيها «مشرّعة» على احتمالات

[illegible] ال والغنى الكامن في وجود الانسان نفسه، فإنّه لا يرفض ان يغامر بتعريف محتمل (وشخصي) لفن الرواية: «إنّه الشكل الأعظم للأثر المطبوع، حيث يختبر الكاتب، وعبر ذوات تجريبية، بعض موضوعات الوجود الكبرى، وفي العمق».

رواة العالم الذي إلى زوال

«ماذ يصيب العالم اذا تخلّت الرواية عنه»؟ هذا السؤال الذي يسوقه الروائي ميلان كونديرا في معرض كلامه على الفن الروائي اليوم، يحاول ان يسلّط بعض الضوء، ومن وجهة نظر روائي، على نشأة الكتابة الروائية الحديثة مترافقة مع ما يسمّى، الآن، «الأزمنة الحديثة»، وتطورها ومآلها والمشكلات التي تعترض نموها او تجددها في الكم الهائل الذي تشهده اوروبا من الانتاج الذي ينتمي الى هذا النوع. ولعلّ الدراسة التي كتبها كونديرا ونشرها عام ١٩٨٣ لا تفقد شيئا من عمق الأسئلة وإلحاحها والتي تجعل من تاريخ الرواية في اوروبا مساراً موازياً لتاريخ الافكار وأنماط السلوك والأحداث الجسيمة التي شهدتها مجتمعاتها، ليس في النصف الأوّل من هذا القرن وحسب، بل وفي القرنين السابقين أيضاً. وما تشير إليه الدراسة ضمناً قد يجد بعض معانيه في التبدلات العميقة التي شهدتها بلدان اوروبا الوسطى مؤخّراً، والعودة الى فكرة (بل قناعة) الهوية الاوروبية الواحدة بعد زوال أشكال النظم الكلّيانية السياسية منها ولكن ايضاً المعرفية. أما لماذا أوروبا الوسطى؟ فلأنها احتضنت كل هذا الغليان منذ بدايات هذا القرن، وكانت المهد الفعلي

(الاجتماعي والثقافي) للفن الروائي الرائد ولكل التحولات التي رافقته وأهمّها، في إطار استكمال إرث سرفانتس، الانقطاع الحاسم الذي احدثته في إرث جيمس جويس ومارسيل بروست، وأدّت الى بروز أهم التجارب الروائية مع ياروسلاف هازك وفرانتز كافكا (براغ) وروبرت فون موزيل وهرمان بروخ (فيينا).

وكان ادمون هوسرل، في محاضرة القاها عام ١٩٣٥ (وللمصادفة في كل من براغ وفيينا)، يرى أن «الهوية الروحية» الأوروبية والإنسان الأوروبي في أزمة دون أن يكون على ثقة من قدرة على تجاوزها. وتكمن هذه الأزمة، من زاوية نظره، في إرث غاليليو وديكارت اللذين أسّسا للطابع الآحادي للعلوم الأوروبية التي جعلت العالم مجرّد موضوع عرضة للاستكشاف التقني والرياضي، واستبعدت من أفق نظرها العالم الملموس، اي ما كان يسميه هوسرل«عالم العيش». وهكذا أصبح الانسان الذي نشأ في الماضي على تعريف ديكارت له بأنه «سيّد الطبيعة ومالكها»، مجرّد موضوع يخضع لقوى (التقدم التقني، السياسة، التاريخ) تتجاوزه وتتخطاه وتمتلكه. وبات «عالم عيشه» نسياً منسياً، أي سادت، حسب عبارة هيدغر قيم «نسيان الكائن» وما يترتب عليها.

وفي نهايات ما يسمّى «الأزمنة الحديثة» يفقد الحلم بلا نهائية الروح سحره ويسيطر «التاريخ» الذي يتوالد غيلاناً مختلفة عن غيلان روح الفرد. ومع نهاية الحرب مع «غيلان الذات» كانت ازمنة بروست وجويس تنتهي، وكانت الامبراطورية الروسية (الجديدة) تبتلع فرصوفيا وبودابست وبراغ و«يشهد الغرب، في اوروبا الوسطى موت الغرب» على ما يقول كونديرا. وعندئذ تبدأ مغامرة أخرى للرواية.

كافكا وهازك

مع انبثاق «التاريخ» إذن، انتهت ازمنة الدَعة والاسترخاء. ولم تعد

بطولة الفرد (الأنا المفكر، الديكارتي، بوصفه كل شيء [illegible] الوحيدة في مواجهة الكون ما كان يعتبره هيغل، عن حق، موقفه) [illegible] وكذلك اليقين النسبي في مواجهة حقائق نسبية تستكشف عبر «عالم العيش» على أنّه صلة، مفردة، بالذات)، لم تعد بطولة الفرد إذن، لتصمد امام «المسخ» الوافد من الخارج؛ امام «التاريخ» وفظاظته، كما يعبر جوزف روث، اذ لم يعد التاريخ أقرب الى مغامرة تروى في الهامش المتبقي من الحرية والاختيار، بل هو التاريخ غير المشخَّص، وغير المتوقَّع والمبهم والذي لا ضابط له ولا مفرّ لاحد منه. تاريخ «المفارقات القصوى» (الحرب العالمية الاولى وقيام النظم الكليانية، الشيوعية والنازية، وبيروقراطياتها اللاإنسانية). لذلك حين يستعيد الروائي (البوهيمي) ياروسلاف هازك (١٨٨٣-١٩٢٣) في احدى رواياته: «مغامرات الجندي الشجاع شفايك» (١٩٢٠-١٩٢٣)، اطار الحرب ومشاعرها ومآسيها، يلتبس الأمر على القارئ. فالجيش الذي يتحدث عنه شفايك وينتمي إليه لا يعرف لماذا يحارب ومن اجل من. والحرب لم تعد من اجل «هيلانه» (هوميروس) او «روسيا» (تولستوي)، بل لم يعد ممكنا الإلمام بسببها او إذا كان لها سبب في الاصل. بل إنّ «الفكاهة المرّة» التي يسوقها الجندي شفايك في مغامراته الحربية ليست اكثر من مظهر لاحدى هذه «المفارقات القصوى: إنّ المنطق الديكارتي الذي يؤسِّس العالم ورؤياه على العقلانية ينهار ويتهافت امام غلبة «اللاعقلانية» في حدودها القصوى. لاعقلانية التسلُّط وارادة القوة التي تسيطر على العالم. وحلم الوحدة (الانساني) لم يتحقق في النهاية إلاّ عبر غلبة هذه الارادة. إرادة القوة من أجل ذاتها، والتسلُّط من أجل التسلُّط. أمّا ما يرويه هازك عنها (الحرب او والرغبة في السيطرة) لا يندرج في اطار التناول التراجيدي (ذي الدوافع النبيلة) لابل في هامش «الفكاهة» الذي يكشف جانبا من لا عقلانية هذا العقل الذي يدبر امور العالم. لا «هيلانه» اذن، ولا الوطن الذي

تبتلعه الامبراطوريات (مهما اختلفت اشكالها ونظمها) الاكثر بأساً وتسلُّطاً، بل المصائر الضئيلة لأفراد تأخذهم العجلة الهائلة في دورانها الى مواجهة الموت، دائماً، دون ان يعرف احد منهم سبباً لذلك. لذا لا يفعل شفايك سوى ان يحاكي العالم الذي يحيا فيه ويندرج في نسيجه ممتثلاً، ولا احد يعرف، لا هازك ولا القارئ ربّما،اذا كان في تماثله بعالم «الحماقة» الذي يصفه يتَّخذ صفة «الاحمق» أم لا. فهو يتكيَّف مع ما يراه ويحياه ليس لأنه يبحث عن معنى لما يراه أو يحياه بل لانه يعرف ان لا معنى لأي شيء في محيطه. قد يكون ياروسلاف هازك كتب أشدّ الروايات الشعبية الكبرى سخرية في القرن العشرين، وذلك منذ مطالعه، فيما رأى كافكا، في العالم إيّاه، ذرائع لكتابة روائيةمختلفة.

لا يختلف فرانتز كافكا (١٨٨٣ـ ١٩٢٤) معاصر هازك، بل مجايله، في النظر الى عالمه بوصفه مجموعة من الأواليات، اللاانسانية، التي يخضع لها الانسان ولا يلبث ان يصبح ضحيتها، إلاَّ أنّ «الحماقة» الكبرى التي تلازم صورة العالم وأشياءه تتحول الى مسرح «لسوء الفهم» يجعل المصائر المفردة اقرب الى أنوات ضئيلة ومرقّمة لا وجود لها خارج «الاضبارة» او خارج الملف الشخصي فكلّ شيء يبدأ من معطيات الاضبارة المحفوظة سلفاً والتي تعيِّن مصير الماثل فيها لافراد لا يفهمون سبباً لكونهم ضحايا سوء الفهم.ك. «المحاكمة» يبحث في النهاية عن الوقائع التي تؤكِّد ادانته لمجرد انَّ المحكمة أصرَّت عليها؛ أمّا ك. «القصر» فليس اقل عرضة لأواليات سوء الفهم التي تجعل منه مجرد خطأ إداري (بيروقراطي) ومحكوم بالمراقبة حتى في سريره. إلاّ أنّ ما يجعل لكافكا هامشاً تختلف رؤيته فيه عن رؤية هازك، هو هذا الميل لدى الأوَّل لأن يغلف واقع الحماقة باطار من الكنايات الميتافيزفية. فالحماقة السائدة في العالم تدعو في نظر كافكا الى التمرّد السلبي على فقدان المعنى. فاذا كانت المحكمة أقرَّت الحكم بالموت على جوزف ك. فلا بد لهذا الأخير ان يفعل كل

ما بوسعه لإيجاد معنى ما لهذا الحكم. اذ ليست القسوة في الحكم بالموت، بل القسوة، كل القسوة، في ان يكون جوزف ك. شهيد اللا معنى.

روبير موزيل وهرمان بروخ

كان روبير موزيل (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) يكتب في «دفتر ملاحظاته» التي كانت ترافق صياغته لعمله الروائي الطويل: «الرجل الغُفْل» «ان الوصف السردي» يبدو مستحيلاً لرسم معالم الحياة التي تحيط به والعالم الذي يحيا في كنفه. ذلك أنّه عالم على عتبة الزوال في انتظار ما سيعقبه من جديد. والأمر الواضح الوحيد هو أنّه لم يبق عالم الأحداث القابلة للسرد او للرواية، «لأنّه حين لا يحدث شيء كيف يمكن أن نروي ما لا يحدث». ولكي يستطيع انجاز «عمارته الروائية» ابتعد موزيل عن الشكلين الغالبين آنذاك للرواية: الرواية السيكولوجية على اختلافها (دستويفسكي وبروست) وهي تنبني على الوعي التحليلي والواقعي في آن. فهو لا يريد الكشف عن خبايا النفس البشرية (ولا يدّعي ذلك) كما لا يلتزم بالواقع (ونكاد نقول لا يراه) بل يفترضه. فما نسميه واقعاً، يقول موزيل، ليس سوى «يوطوبيا». واذا كان البعض يراه واقعاً فلأنّ «الحقائق» التي ينتجها، وينبني عليها، أصبحت خارج إ مكان القبول او الرفض البشريين. فكلٌ شيء في هذا العالم يجري بمعزل عنا؛ والمستقبل، يضيف موزيل، هو الذي يشبه «الرجل الغفل». والرجل الغفل هذا، هو «أولريخ» (بطل الرواية) الثلاثيني الذي عاد لتوّه من الخارج ويحيا في مدينته (عاصمة كاكانيا) وكأنّه «متنزه يجلس على مقعد في مكان عام والى الأبد». فأولريخ لا يمتلك، ولا يرغب في امتلاك اي صفات او مميزات خاصة، او كما يقول موريس بلانشو، لا يمتلك ماهية او مادة لماهية خاصة؛ يعود الى بلاده في مرحلة الإنهيار التي يجهد الفكر (وأنساقه الاخلاقية والثقافية والحياتية) في اخفائها، اذ يرى الآخرين يتوهمون «امتلاك هوية ووعيها» فيما هم في الحقيقة، ضحايا «الإغفال» الكامل.

لذلك ينحاز «أولريخ» الى الغفلية لأنَّه يدرك أنّ لا شيء يتبدل في هذا «الكل» المكتمل والناجز الذي اسمه العالم، ولا يني المتوهمون ينبتون الاحلام والافكار حتى تأتي «مفارقة» التاريخ «القصوى» وتحصدها (الحرب العالمية الأولى).

اذا كانت الحرب الأولى تنهي عمارة موزيل الروائية، فانها كأحداث وكاطار للأحداث، غير موجودة (الا في الخلفية البعيدة) في رواية هرمان بروخ (١٨٨٦ ـ ١٩٥١) العملاقة هي ايضاً، التي صدرت في مطلع الثلاثينات في عنوان: «المستر نمون». ورواية بروخ عبارة عن ثلاثية يفصل بين الواحدة منها والاخرى ١٥ عاماً، وتشمل نحو نصف قرن من التبدّلات الاجتماعية تمتد من نهايات القرن الماضي حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى. أمّا الرسم البياني (الذي ينطلق من ذروة الى سفح في انحدار متواصل) الذي يلخص «فكرة» الرواية فيفترض ان مسار التاريخ البشري يميل الى انحدار كلما تقدمت الحقب والمراحل. اما محطات هذا المسار فهي عناوين اقسام هذه الثلاثية: ١ ـ بازنو او الرومانسية (١٨٨٨)، ٢ـ ايش او الفوضوية (١٩٠٢)، ٣ـ هوغونو او الواقعية (١٩١٨). وليس بين شخصيات الثلاثية أي تواصل (اذ يندر ان يتردد ذكر احد الشخصيات في اكثر من قسم من الرواية، واذا حدث فان الشخصية المذكورة لا تحتفظ من ملامحها السابقة بأي ملمح يذكّر بحياتها أو بموقعها السابقين) وكذلك الأمر بين الاحداث التي تتوالد وتتشعب حتى تكاد لا تحصى. ذلك ان بروخ انّما أراد ان يبني رواية تستكشف زمناً كاملاً، فلا تغفل تفصيلاً في رسم الافكار وانماط العيش والسلوك، ولكنها لا تتناول إلاّ الجوانب التي «وحدها» الرواية تستطيع ان تستكشفها.

فالرواية التي لا تكتشف جزءاً لا يزال مجهولاً من الحياة، هي رواية لاأخلاقية. المعرفة هي الاخلاق الوحيدة للرواية، امّا موزيل فلا يرى في

العالم سوى «لوحة من الوقائع» (فيتغنشتاين) وبر [illegible]

(والمعلن) الى الأدب (بما هو فن) لم يتخلّ لحظة عن [illegible]

تصح نسبته الى العلوم الدقيقة. طبعاً لا يعني هذا ان موزيل وبرو[illegible]

العمل الروائي نوعاً من التأمل الفلسفي الخالص، بل أراداه حيّزاً لا[illegible]

عناصر العقلانية واللاعقلانية، لعناصر السرد والتأمل، التي من شأنها ان تضيء حقيقة التركيب الذهني(كما في «الرجل الغفل» و«المستتر نمون») دون ان تفقد شيئاً من شاعريتها ومن ميلها الجوهري الى التراوح بين «الممكن» و«المستحيل».

لم يغلق هازك هامش اللعب وكافكا هامش الحلم، كما لم ينجز موزيل وبروخ سوى الخطوات الاولى في طريق «اكتشافات» الرواية التي لا تستنفد بمقدار ما لا يستنفد «عالم العيش».

ألف ليلة وليلة:

غير المكتوب هو الحقيقي!

يقول عبد الفتّاح كيليطو[١]، نقلاً عن خ.ل. بورخيس في كتابه: «استقصاءات» (دار نشر غاليمار، باريس ١٩٨٦)، إن شهرزاد تعمد في الليلة الثانية بعد الستمائة إلى سرد قصّتها مع الملك شهريار، أي قصّة كتاب ألف ليلة وليلة، وإنها تكرِّر هذا السرد في الليلةِ الأولى بعد الألف، أي الليلة الأخيرة. وإذا ما هرع قارئ بورخيس، إذ يجد في الاشارة اكتشافاً، إلى التثبّت من صحةِ هذا الكلام في مايرد في متن نسخته من ألف ليلة وليلة (وهناك نسخ وطبعات محقّقة وغير محققة لا تُحصى من الكتاب)، فلن يعثر لا في الليلة الثانية بعد الستمائة ولا في الليلة الأولى بعد الألف، على أيّ أثر يمتُّ بصلةٍ لمزاعم بورخيس، يحسب للوهلةِ الأولى أن رائد المحاكاة والتخريف وصاحب الذاكرة الموسوعيّة إنّما يوغل في لعبته التي تقوم على خلْقِ الأشباه، والنسج على منوال ما سبق من النصوص، فيبتكرُ، من ذاكرته الخصبة، حكايةً لم تتضمنها ليالي ألف ليلة المعروفة، ويذهب القارئ في حسبانه هذا إلى استذكار ما صنعته الترجمات

---

(١) نعتمد في قراءتنا الاستطراديّة هذه على كتاب:
Abdelfattah Kilito: L'oeil et l'aiguille, essais sur "les mille et une muits" éd. la deconverte/ textes a l'appui, série islam et société, paris 1992

المختلفة، والطبعات العديدة للكتاب، من حذفٍ وإضافات في متنه؛ حتىّ أن غـــالآن (Galland) صـاحب أوّل ترجـمـة لهـذه الليـالي (١٧٠٤) إلى الفرنسية، أضاف، على الأرجح، حكاية «علاء الدين والفانوس السحري»، التي لم يَعْثر عليها المحقِّقون، على اختلافهم، في أيٍّ من المخطوطات المعتمدة.

ولكن ما أن يتبدّد حسبان الوهلة الأولى، يميل القارئ الى اعتبار «الإشارة المغلوطة» أو «الإحالة المغلوطة» التي تعمّد بورخيس ذكرها في صلب العلاقة بين القارئ، أيّ قارئ، وكتاب ألف ليلة وليلة، إنها تدخل في صلبِ بناءِ الكتاب وفحواه. لأن كتاب ألف ليلة وليلة متعدِّد ولا صيغة نهائية له، إنه كتاب لا ينتهي. أي أنهً كتاب مستحيل. ولذا لا تكون الإضافة إلى متنه إلا جزءاً مُتممِّاً لهذا المتن، لأنه خضع قبل التدوين والترجمة وبعدهما إلى غير إضافةٍ وتحويرٍ وحذفٍ بدا معها وكأنه كتاب يُكتب كلَّ يوم في صياغات مختلفة، يكون فيها الاختلافُ مدخلاً جديداً لتوالد الحكاية من الحكاية فلا تنتهي ولا تُحدُّ.

من يقرأ الكتابَ كاملاً يموت

يقول كيليطو في مفتتح كتابه، نقلاً عن ريتشارد ف. برتون (Burton)، مترجم الليالي إلى الانكليزية، إن البعض يرى أن من يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة إلى النهاية يموت. وهذا القول يردّده، مع بعض الاختلاف، خ.ل بورخيس في كتابه «محاضرات» [(٢)] وعلى لسان «العرب»، إذ يرى هؤلاء أنَّ أحداً لا يستطيع قراءة «ألف ليلة وليلة» إلى النهاية. وليسَ مردّ هذا العجز شعور القارئ بالملل: بل الشعور الخفي والراجحِ بأن الكتابَ لا ينتهي. بأنَّ الكتاب يتواصل إلى ما لا نهاية. ومَن يواصل القراءة إلى ما لا نهاية ليس قارئاً مُتعيِّناً في حينٍ وحيّز بل هو

(٢) Borges, “conférences”, folio, essai, ص ٦٤

القارئ المطلق لكتابة مطلقة، أي سابقة على النصّ والتدوين

كتاب ألف ليلة وليلة لا يُعنى إلا بـ«نقل الحكاية»، و [illegible]

الروايةُ شفاهةً عن رواة هم أشبه بـ«حَمَلَة» الخبر. والرواة لا [illegible]

الحكاية، لأنَّ بين الرواة النقلة وصانعي الخبر ما يشبه التمييز الذي [illegible]

الثقافة اليونانية بين طائفتي الـ«Aédés» والـ«Rhapsodes». فالطائفة

الأولى هي طائفة من يصنعون الخبر، من يبتكرونه، والثانية هي طائفة رواته، أو مَنْ يُطلق عليهم خ.ل بورخيس تسمية: Confabulatores Noeturni (رواة الليل). وإذ يتعدَّد الرواة تتعدَّد الصياغة للحكاية الواحدة، إلى أن يبلغ الاختلاف في متنها الشفاهي مبلغَ التغاير، فتولد حكايةٌ أخرى، هي، في الحقيقة، صيغة مغايرة للحكاية نفسها. وعندما يؤمر بتدوين «الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة»، على ما يرد في حكاية سيف الملوك، يستقرّ التعدُّد على صيغة وحيدة (محفوظة بحروف من ذهب) ثمَّ تُحفظ في موضع لا يكون في متناول الجميع (المكتبة) ولا يُتاح بلوغه إلاّ لمن أمر بالتدوين والحفظ (أي الملك أو الأمير صاحب الشأن). وعلى هذا النحو تفقد الحكاية مقوِّم حيويّتها، إذ تُصْبِح في موضعِ السرِّ الذي لا يُشاع. وتكون الخاتمة.

من يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة إلى النهاية يموت على غرار موتِ المدوِّنِ إذ يستقيم مدوَّنةً أصلية لما لا أصل له. ذلك أن مبدأ السرد في ألف ليلة وليلة يقوم على مثل هذه المفارقة: الحكايات في المتن ليست سوى «عبر» تُروى شفاهةً انطلاقاً من المدونة المحفوظة بعيداً من التناول، والتي هي بدورها نسخةٌ عن الحكايات التي جُمِعَت عن الألسن وكانت تروى شفاهةً قبل التدوين. فيتضح إذاً، أن الأصل لا أصل له، وأن وجوده لا ينفصل عن غيابه (إنه موجود ومحفوظ ولكن لا يُتاح الاطلاع عليه)؛ لذا فإن كل حكاية تستند إليه لا «تُجازُ» لاستحالة التثبُّت من تطابق النسخة مع الأصل. وإذا كانت الحكاية غير «مجازة» كانت «غريبة»، والحكاية، بحسب

ألف ليلة وليلة، لا تستحقّ أن تُروى إلاّ إذا كانت «غريبة».

الكتاب الحقيقي غير مكتوب!

في مستهل الفصل الثالث من «العين والإبرة [٣]» يلخّص كيليطو قصّة الكاتب الايطالي الراحل دينو بوزاتي «سرّ الكاتب». إذ يُسرّ هذا الكاتب قبيل وفاته إلى ورثته بأنه خلّف عملاً أدبياً هو صفوة ما توصل إليه في حياته الابداعية. وإذ يعثر الورثة على هذا المؤلَّف بعد وفاة الكاتب، يجدون انه عبارة عن ١٢ ملفاً «يحتوي كلٌّ منها على مئاتٍ من الأوراق البيضاء». ويكتب كيليطو مفسِّراً: «ذلك أن الكتاب الحقيقي يرتبط ارتباطاً مباشراً ببياض الكفن حيث زوال العلاقة، وتعليق المعنى، والبكم المطلق للموت» (ص ٣٩). أما الكتب المكتوبة فهي كتب مزيَّفة، لأن «الكتب الحقيقية» غير مكتوبة.

وفي كتاب ألف ليلة، كما يلاحظ كيليطو، هناك نوعان من الحكايات: الحكايات التي تروى، وهي عصب توالد المغامرة في الغرابة والعجب، ومنها العبرة لمن اعتبر؛ والحكايات التي يعلن عنها أو تسمّى أو يشار إليها دون أن تروى، فتكون عبرتها مكتومة غير أن هذا الكتمان هو الذي يُفضي بالحكاية التي تشتمل عليها إلى أن تكتسب معنىً أو مغزى (عبرة)؛ فإلى حكايات أمامة وعاتكة وحكاية التمساح (يجدها القارئ في «المستطرف للإبشيهي» ولا يجدها في ألف ليلة وليلة) هناك الحكاية التي يكتمها الحكيم دوبان (في «حكاية وزير الملك يونان والحكيم دوبان» ، لأن معناها لا يُستوفى إلا بموته. وحكاية الحكيم دوبان قد تكون من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة، ومما لا شك فيه أنها ألهمت الكاتب الايطالي

(٣) والترجمة الدقيقة، استناداً الى نصّ كتاب ألف ليلة وليلة ينبغي أن تكون: «مأقُ العين والإبرة» إذ ترد العبارة مراراً في عددٍ من الحكايات. أنظر ايضاً: «معجم القطيفة» للشيخ ناصيف اليازجي.

أمبرتو إيكو حبكة روايته: «اسم الوردة»[٤]. [illegible] كان مصاباً بالبرص (الجذام) ولم يقدر طبيب او عالم [illegible] اهتدى وزيره إلى الحكيم دوبان الذي يجمع في علمه علوم الس[illegible] ([illegible]) والأرض (النبات) والنفس (الفلسفة) والجسد (الطب). واستطاع الحكيم دوبان أن يشفي الملك من مرضه فأجزاه هذا الأخير غير أن الوزير أسرّ إلى الملك بضرورة قتل الحكيم لأنه يمتلك قدرةً على قتله مماثلةً لقدرته على شفائه، فهو يجمع «الفن النافع» إلى «الفن الضار»، و علمه مصدر للحياة ومصدر للموت. فيأمر الملك بأن يُقطع رأس الحكيم. لكنَّ هذا الأخير يستمهله ريثما يوزع كتبه (ثروته الوحيدة) على من قد يجد فيها نفعاً؛ وقال للملك إنه سيعطيه أحبّ هذه الكتب إلى قلبه وأكثرها فائدة. وأنه حالما يقرأ الورقات الثلاث الأولى منه سيكون بإمكان الملك أن يسأل رأس الحكيم المقطوع فيجيبه هذا الأخير بالأجوبه الشافية وبذلك يضمن لنفسه طول البقاء. وبالفعل يقطع رأس الحكيم ويوضع على طبق ويروح الملك يقلِّب صفحات الكتاب وإذ يجد انها ملتصقة بعضها بالبعض الاخر، يلحس اصبعه ليعينه على تفريقها، فيكتشف أن الورقات الثلاث الأولى بيضاء، فيستزيد. ويقلب ثلاثاً أخرى ويجدها بيضاء، حتى يسري السمّ في جسمه ويخرّ صريعاً. لأن الحكيم دوبان أعطاه الكتاب ودسَّ السمَّ في طرف أوراقه الملتصقة. وهكذا ثأر دوبان لنفسه بعد وفاته.

وتلخيص الحكاية، على ما فيه من إطالة، يعين القارئ على فهم هذه العلاقة في متن ألف ليلة وليلة بين الحكاية التي تروى والحكاية التي تُكتم أو يمسك عن روايتها (ويأتي ذكرها أو تأتي الاشارة إليها في متن الحكاية التي تروى)، لكنهافي كتمانها، تلعب دوراً مماثلاً، وغالباً ما يكون مغزاها هو «العبرة» التي ترمي إليها الحكاية التي تروى. فالحكيم دوبان، على ما

---

(٤) Umberto Eco: "Il nome della rosa", Gruppo Editoriale Fabbri - Bompiani, Milano, 1980

يذهب اليه كيليطو،، مات بسببٍ من دسيسة الوزير وأمر الملك، لكنَّه ايضاً مات بسبب إمساكه عن سرد الحكاية التي أشار إليها حين مَثل أمام الملك وعلم أنَّه سيموت. لقد مات الحكيم لأنه ازدرى «الحكاية» والسَّرْد، فيما نجا آخرون، وشهرزاد في طليعتهم لأنها قدَّمت السَّرْدَ على فعل الانتقام. لقد أشار الحكيم الى «حكاية التمساح» دون أن يرويها، وربّما لو فعل لأرجأ قليلاً حكمَ الملك بموته، أو ربّما أَسْهَمَ السرد في تهدئة وساوس الملك أو ربّما... لكنَّه أمسك عن الحكاية، لأنَّ في مغزى الحكايةِ انتقامه بعد الموت. ولن يكتمل هذا المعنى (معنى حكاية «التمساح») إلاّ إذا قتل الملكُ الحكيمَ.

وليس حوار الملك قبل أن يموت مسموماً مع «الرأس المقطوع» سوى كناية القراءة نفسها.

فالكتاب الأمثل في عمل الكاتب هو ما خلَّفه من الأوراقِ البيضاء (في قصّة بوازتي)؛ والحكاية التي تحمل العبرة الأمثل هي الحكاية المكتومة (لم يشأ الحكيم دوبان أن يرويها). وبذلك يكون الكتاب الحقيقي هو كتاب غير مكتوب. والحكاية الحقيقية هي الحكاية المكتومة. والمعنى الأبلغ هو وقف المعنى؛ والحياة الحقَّة إذ تتوافق مع الموت (صلة الكلام بالرأس المقطوع). ولا تقيمُ القراءة صلة «مغايرة» مع النصّ المقروء. فالقراءة، بحسب كيليطو، هي حوار بين قارئ حيّ وكاتب ميتٍ (أو غائب)، ولا يُعقل ان يتحاين أو يتحايث حضورا القارئ والكاتب. وإلاّ لَبَطُلَ المكتوبُ وبَطُلت القراءة.

الغَرْبُ والغرابة

إن شخصيّات ألف ليلة وليلة تتقوَّمُ بالحكاية؛ إذ لا قوامَ لها إلاّ إذا انشأت السَّرْد (récit) وإلاّ إذا أُنشئت في السَرْد. يقول عبد الفتّاح كيليطو إنها الشخصيَّة / السَّرْد؛ أو الشخصيّة الحكاية. أمّا أفعال الشخصيّات (المغامرة) فهي ايضاً تنطلق من حكايةٍ سابقة. وفي «حكاية مدينة

النحاس» المثال الاوضح على هذا التوالد الحكائي [illegible]
فالمغامرة هنا هي البحث عن «كنز دفين»، وسياقها الرحلة [illegible]
الأرض للعثور عليه، وليس دليل الرحلة إلاّحكاية ايضاً [illegible]
أصبحت حقيقة لأن حكايةً سمعها الأمير من أبيه تؤكّد على وجود الكنز. أما السبيل إليه (الطريق ووصفها) فهو ايضاً حكاية سمعها الدليل من أبيه (وهكذا تقود الحكاية الحكاية). وموضوع الكنز حكاية. وأبطال المغامرة حكاية يرويها الراوية الأول (شهرزاد). أمّا جمع هذه الحكايات فيقوم على تداخلِ بين سياقين أو أكثر للسرد؛ أو الأحرى، على تضمين سياق السَرد الرئيسي سياقات سَرْديّة اخرى. فحكاية الشخصيّات ومغامرتهم تُسرَدُ على لسان الراوية الغائب، وفي الأثناء تسردُ الشخصيّات مغامرتها في صيغة المتكلم. وإذا كان في مبدأ الحكاية، في كتاب الف ليلة وليلة، أن تكون حكاية «غريبة» «عجيبة»، فإن الشخصيات / الحكايات المغامرات / الحكايات ينبغي ان تكون «غريبة». وما أرض «الغرابة» إلاّ في «مغارب» الدنيا، أي في طرفها الغربي.

جاء في مادة غ.ر.ب في لسان العرب لإبن منظور: «الغرب والمغْرِبُ بمعنى واحد. إبن سيده: الغرب خلاف الشرق، وهو المغرب»[٥]. ويُقالُ «غَرَبَ النجمُ، وغرَّبَ»[٦] و«التغريب: النفي عن البلد» و«غَرَبَ أي بَعُدَ»[٧] و«الغريبُ: الغامضُ، الكلام»[٨] و«أغرب الرجل: جاء بشيءٍ غريب»[٩] و«في الحديث: أنه ضحك حتى استغرب أي بالغ فيه»[١٠]،«الغروب ايضاً:

(٥) لسان العرب، طبعة دار صادر، بيروت، ج.١ ص ٦٣٧.
(٦) إيّاه، ص ٦٣٨.
(٧) إيّاه، ص ٦٣٩.
(٨) إيّاه، ص ٦٤٠.
(٩) إيّاه، ص ٦٤٠.
(١٠) إيّاه، ص ٦٤١.

مجاري الدمع؛ وفي التهذيب: مجاري العين»[١١]؛ وعن «إبن الإعرابي: الغُرْبةُ بياض صرف»[١٢]...الخ

هنا تبرز الصلة بين المعاني (أو بعضها) التي قد تُشيرُ إلى الغرابة والتغريب والغريب، وكلّها تجتمع في مصدر واحد. فمغارب الدنيا هي مواضع الحدث/ المغامرة؛ والتغريب هو النفي والارتحال (ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على الرحلة والإغتراب؛ والغامضُ من الكلام، وما يأتي به الرجلُ من شيء غريب هو صفة الحكاية («غريبة عجيبة») التي لا تستحق أن تروى إن لم تكن كذلك. وهو «المبالغة والإفراط». وهو البياض (الكتاب غير المكتوب) وهو ايضاً مجاري العيون، إذا كانت العبرة، كما في كل حكاية، هي كالكتابة بالإبر «على مأقِ العين» لكي يعتبر من اعتبر. ولكنْ في معنى «غرب» ايضاً، الناحية المظلمة من الدنيا، عالم الأطياف والكائنات الغريبة، وهي غريبة ربّما، بحسب تجربة الظاهر، كالإبصار، إذ تحجب المظهر الحقيقي وتُعمِلُ فيه تبديلاً.

يذهب خ.ل. بورخيس في «محاضراته»[١٣]، الى أن عبارة «الشرق» في اللغة الألمانية هي: Orgenland(أرض الصباح)، أما عبارة «غرب» فهي: Abendlandes، (أرض المساء). والمساءُ، كما في تقليد «الرواة الليليين» الذين أشار إليهم، هو حيِّز الرواية المنقولة شفاهةً عن المآسي التي يتعرض لها المغامرُ في رحلةِ البحثِ عن السعادة. والليالي التي يشتمل عليها كتاب ألف ليلة وليلة، هي الليالي الشرقية (وفي أوّل ترجمة انكليزية: «الليالي العربية»!) فلماذا تكون المغامرة في الطرفِ الآخر، في المغاربِ التي هي حافّة العالم القديم..

قد تكون هذه الثنائية وجهاً من أوجه السحر الذي يلازم كلَّ مقاربة

(١١) إيّاه، ص ٦٤٢.

(١٢) إيّاه، ص ٦٤٧.

(١٣) المذكور، ص ٦٠.

لهذا الكتاب الذي مثَّل، بحسبِ بورخيس، الحدث الأبرز في تاريخ الآداب الغربية فور ترجمته الى الفرنسية والانكليزية. والسحر هنا، سحر الحكاية، يقول كيليطو، التي تشبه سحر الصورة الشعريّة، بحسب تعريفات الجرجاني، التي تضع المتلّقي في «حالةٍ غريبةٍ».

موت القارئ

حين سألت صديقي الشاعر عباس بيضون،في احد لقاءاتنا العابرة، عما يكتب الآن واذا كنا سنقرأ له كتاباً جديداً في هذا الموسم (كان ذلك قبل افتتاح معرض الكتاب العربي في بيروت أواخر العام المنصرم)، قال لي: « بلى أكتب، لأنني لا أستطيع إلا أن أكتب، فهذه واحدة من مغالباتي الكثيرة للموت». وأضاف قائلاً :« لديّ ثلاث مجموعات شعرية أصبحت جاهزة للنشر، غير أني لا أرى جدوى من نشرها. فلديّ احساس عميق بموت القارئ في هذه الآونة». وإذ أرفق ملاحظته هذه بضحكة أدركت انه لن يطيل الكلام، وأنه ربما قال ما قال لكي يتاح له أن يكتم ما لا يقال.

وذات يوم في لقاء عابر اخر في مبنى الجريدة حيث كنت أعمل وحيث كان يكتب مقالة اسبوعية، قال أنه يفكر في كتابة مقالة حول « موت القارئ». ولا أحسب أن دافعه الى ذلك استعادة سجال ليس في وارده الآن من قبيل ما يستعاد بين الفينة والفينة إستذكاراً أو حنيناً أو ارتجالاً، من أسئلة الأدب والثقافة :« لماذا نكتب؟»،«كيف نكتب؟»، أو، وهنا بيت القصيد،«لمن نكتب»؟ أعلم جيداً أن هذا السؤال ليس من مقاصد عباس بيضون لا في نتاجه الشعري ولا النثري ولا النقدي. وإذا كان الانطباع

الغالب لديه بموت القارئ يستحق منه التفكير والاستدراك والامتناع عن نشر مجاميعه الشعرية، فلأن السؤال لا يطاول الكاتب في المبدأ، بل يطاول القارئ: إذا كان القارئ لا يقرأ، أو لا يقرأ بالكفاية التي تقتضيها القراءة (أمبرتو إيكو) فما جدوى أن ينشر الكاتب ما يكتبه ؟

لم يخطر ببال عباس بيضون حين ارتأى «موت القارئ»، أنه يضيف الى وفيات محتملة ومشهورة في سجالات الثقافة وفاة اخرى لم يصنفها نيتشه وباتاي وفوكو وبودريار من قبل، غير أنها لفتت كتّاباً (روائيين وشعراء وحرفيين من طراز خ.ل. بورخيس، وجمهرة من الرواد المجهوليين الذين أنشأوا، من قبل، مادة كتاب «ألف ليلة وليلة» وفي أكثر من لغة واحدة). فإذا أعلن نيتشه « موت الله» ، وأعلنت البنيوية «موت الأنسان »، ثم جاء موريس بلانشو ليعلن «موت الكاتب»، أضاف عباس بيضون، في إلهام خاطف، إعلانه عن « موت القارئ» فهل نصل بذلك الى خاتمة الوفيات؟ من يدري؟

يذكّرما سبق بثلاثة أو أربعة أعمال ربما كانت الأعمال الأولى التي اقترن بها فعل الكتابة بحال الموت، كما اقترن نشاط قارئها (ونشاط قارئها تفعيل النص الى إدراكه وتحقيقه بما تيسَّر له من ثقافة،على ما أسلف أمبرتوا إيكو) بالموت. وبين الموتين صلة، لأنهما موتان رمزيان. موت القارئ السوسيولوجي كما يزعم عباس بيضون، وموت القارئ بوصفه «كفاية نحوية» وبوصفه الفاعل أو الذات التي يستبقها أو يتوقعها الكاتب أو النص. ومردّ هذا الإستباق (أو التوقع) هو الحوار الذي ينشأ بين الكاتب أو نص الكاتب وبين القارئ. حوار القارئ «الحي» (!) والكاتب الميت أو الغائب. ففي استباق القراءة من قبل النص أو كاتبه تكمن إستراتيجية كاملة لاستدراج الحي الى موته أو غيابه. ولكن قبل أن نعالج هذا الحوار بأمثلة الحكاية، ربما الأحرى أن نذكر هنا بمعادلة استلاب هي في صلب الكتابة، أو على نحو ما لاحظه كافكا في«يومياته» من أنه

استطاع أن يدخل الى ملكوت الأدب حين أفلح في إستبدال «أناه» بـ «هو» . ولكن لمَ اخترنا ملاحظة من « اليوميات » ؟ ربما لانها «الحفل التذكاري» الذي يقيمه الكاتب لشخصه المفقود في حياته بوصفها أدباً. فهو في معرض استذكاره لشخصه الذي استبدل بـ «هو» في أعماله الأدبية إنما يفعل ذلك بأداة «النسيان» أي الكتابة. الكتابة التي تستبدل «أناه» بـ «هو». وحين يسعى إلى العثور على «أناه» لا يقدر إلا أن يستخدم أداة الاستبدال وسيلة. فيكون غيابه مضاعفاً. ولعلَّ في قصة الكاتب الإيطالي دينو بوزاتي: «سرّ الكاتب» ما يبدد بعض هذا الغموض وقد أتينا على ذكرها فيما سبق: كأن الصفوة في ما يُكتب هو غير المكتوب؛ هو اللامعنى. وإذا كان المعنى يصاحب كلَّ نص مهما بلغت «كفايته النحوية»، فإن الأوراق البيضاء (وهي مؤلف بحسب كاتب بوزاتي) تخاطب القارئ قائلة: «لن تقرأني» (Noli me legere) ، لأن فعل القراءة باللاتينية قد يعني في وجه من أوجه اشتقاقه التسليم بالقدر، بالمحتَّم، وليس في الثقافة العربية ما هو محتَّم أكثر من الموت.

كذلك الأمر مات الحكيم دوبان، ثم مات الملك يونان وكتاب دوبان صفوة ما كتبه*. وعندما أراد الملك أن يقرأ الكتاب مات هو أيضاً. الكاتب مات. والقارئ مات. الأول لأنه كتب (لم يكتب؟) الكتاب كاملاً. والثاني لأنه قرأ (أراد أن يقرأ) الكتاب كاملاً. وبعد رواج الحكاية (وهي تتضمن حكاية أخرى لا تُروى) أصبح العرب يؤمنون بأن من يقرأ الكتاب كاملاً يموت؛ أو لعلها واحدة من خرافات بورخيس الأعمى، الذي لا يقرأ بل يسمع. والسماع إصغاء لقراءة آخر. هي إعارة الحكاية صوت القارئ، أي خطر أن يعيرها القارئ صوته وأن يستبدل الحكاية (أي لغز ما ينبغي أن يُقرأ) بالبداهة الحيوية والشفاهية لإلقاء، لتلاوة ولحضور تفرض معنى الحكاية (موريس بلانشو)

* بحسب الحكاية السالفة الذكر من ألف ليلة وليلة.

الشفاء «ما بعد الحداثة»

أحسب أن أحداً من هواة الكومبيوتر والأنترنت والسي.دي. روم وسواها لم يصرف وقتاً، ولو ضئيلاً، على الانهمام بما آلت إليه جرائم موصوفة كتلك التي شابت الصلة بين الكاتب والقارئ وبين الكاتب ونصه وبين القارئ ونص الآخر. فكل هذه ميراث أزمنة إلى أفول. ويعجب القراء ممن أبقوا في ميراث عاداتهم صلة بالكتاب، صلة بالنص.

يركن الكاتب إلى موته «الرمزي». بل إنّه عاش وخلّف واستخلف وصار مثقفاً. ولم يرد يوماً في صفحة «الأخبار المتفرقة» في صحيفة أن قارئاً مات، وإن يكن قارئاً فما من أدلة أقيمت على أن سبب الوفاة هو القراءة. أما الكتابة فشأن آخر. فالكاتب قد يموت عمداً أو قضاءً وقدراً، وتسأل الأحاجي عن العلة التي تجعل «أنا» الكاتب تموت وفي ظنها أنها «هو» الآخر.

لبس أو مفارقة أو ربما خُلْف

لنقرأ مجدداً. «جرمينال» زولا و«أسرار باريس» لأوجين سو. وإن أردنا: «الجندي الشجاع شفايك» لهازك. الأول يصور (أي يعبّر) والثاني (يصف ويعلّمَ) والثالث يسخر من الأول والثاني. وما يجمع الثلاثة أنها كتبت وفق استراتيجيات نحوية ودلالية من شأنها أن تستبدل الأنا بالهو، أولاً، وأن تستبدل الهو بالأنا، ثانياً، وأن تجعل من هذين الاستبدالين لعبة هي اللعبة التي قام عليها الحوار بين الكاتب والقارئ منذ أن كانت الكتابة والقراءة. لعبة التوازن (أو إخلال التوازن) بين من يكتب ومن يقرأ. وكانت اللعبة دارجة منذ أن كانت. وكانت وسيلة شيّقة، لا بل مثيرة. إلى أن أوقفها الملك يونان والحكيم دوبان، وجمهرة أخرى من الملوك والحكماء.

ألا من يقرأ «ألف ليلة وليلة» (في كل طبعاته، ما دامت كلها مجتزأة، بالعربية).

ودينو بوزاتي (حتى بترجماته).

وجورج باتاي (بلغته لأنه غير مترجم).

وأوجين سو (بلغته أيضاً).

وياروسلاف هازك وغيرهم.. وآخرين وآخرين.. لكي ندرك أن القراءة حوار، ولكي يبعث القارئ من مواته، والكاتب أيضاً؟

كلٌّ كاتب ميت.

كلٌّ قارئ ميت.

قراءة المعجم

أو رواية المفردات

أهَمَلَتِ الحداثةُ الوافدة إلينا مطلعَ الخمسينات، والحالّة دائماً في مسلكنا وإنشائنا ومقولنا، مسألة اللغة. وجُلّ ما ورثناه، في تجاربنا الأدبية والثقافية، من مزاعمها، قولاً جَعَلَه حداثويُون كُثُرٌ في منزلة الحكمة: «هدم جدار اللغة»! وما يُضمره المنْزَلُ هذا، إخراج المعنى الى كمالِ بيانه، وإطلاقه من قَيْدِ اللَّفْظ، لا بَلْ تحطيم هذا القيد الذي ما كانَ، منذ عبد القاهر الجرجاني، إلاّ «خَدَماً للمعاني»؛ لذا أهْمَلَت الحداثة في التفاتها الى المعاني، مسألة الألفاظ، واعتقادها آنذاك أنْها تُجدِّد الإنشاءَ انطلاقاً من مدوَّنة مُهْمَلَةٍ اشتمل عليها مصنَّفُ عبد القاهر الجرجاني «أسرار البلاغة». وكأنَّ اقتباسَ العبارة (الألفاظ خَدَمُ المعاني)، وإدراجها في صلبِ الهاجس النقدي والإبداعي، يكفيان لإطلاقِ تجربة انشاءٍ جديد للمعاني. غير أنَّ الحداثة ما لبثت أنْ رَاوَحت في أزمةٍ ما أَهْمَلَته. ومصدر المراوحة لَبْس لم تفتضَّه ولا سَعَتْ الى فكِّ عُجمته، ومفاده السؤال: هل الإنشاء محضُ خلقٍ وابتكار، أم أنَّه ترجمة؟ وهل يزعم الإنشاء أو القول (الكتابة أو الخطابة)، وجمعهما اليوم في عبارة «خطاب» (Discours)، الخلقَ من عَدَم، أم أنَّه توليد واشتقاق في معرض البناء؟

كلُّ انشاء ترجمة

زعمنا هنا أنَ كلَّ ما اصطلحَ على وَسْمه ابداعاً وخَلْقاً هو ترجمة في الدرجة الاولى، وقد يكونُ، في الدرجةِ الثانية، ترجمةً مبتكرةً تخرجُ القولَ، على الضدِّ مما ذهب اليه الجرجاني، من «مُحالِ الهذيان الى كمالِ البيان». ولا يخفى انَّ القَصْدَ هنا يُجاوز الترجمة كإنشاء من لغةٍ الى لغة اخرى، ليعرض الى التَّرجمةِ كإنشاءٍ باللُّغةِ الواحدةِ لخُبْرٍ أو فكرة أو ما شاكَل من أنماط التصوُّر والتمثُّل والعقل والتخيُّل والتذكُّر...الخ. وترجمة ايضاً لسلوك ونمط معاش، هي كلّها (لا واحدة منها) ثقافة واحدنا، أي كنفه الذهني والسلوكي. وليس الكتابيّ أو الشفاهيّ سوى ترجمة، على اختلاف، لهذا الكنف. ولا يخفى أن بُلْغة الترجمة هي المعنى، وأنَّ أداتها هي اللفظ، غير أنَّ الجَوْهَر فيها «استعمال اللفظ» لأداء المعنى، بل الأحرى، استعمال اللفظِ لابتكار المعنى، لأنَّ الأخير لا يُصبِحُ كذلك إلاَّ إذا أدّاه اللفظ. فإذا كان القصدُ من الترجمة، وكلّ بيان ترجمة، «بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق ومن أين تجتمع وتفترق (...)» (الجرجاني) فإنَّ مثل هذا البيان مشروط بادراك الخاصّةِ التي ينفرد بها كلُّ شيءٍ من الأشياء التي يجمعها الإسمُ الأعمّ. فالبحر بحرٌ، والبحرُ علم واسع، والبحرُ سرٌّ عميق، والبحر رحمٌ خصيب... الخ. فما هي الخاصة التي ينفردُ بها المسمّى، اذا كان المسمّى واحداً من جميعٍ يجمعه الإسم الأعمّ وهو: بحر.

الترجمة بيانُ الحذافير

لا يستقيم إنشاءُ تَرْجمةٍ إلاّ إذا بَيَّنَ المُعْجَم. والمعجمُ في واحدٍ من تصاريفه هو المُبَهمْ (أعْجَمْتُ: أبْهَمْتُ)، فالأعْجَمُ هو الذي لا يُفصِحُ ولا يُبيِّنُ كلامه (وإن كان عربيّ النسب، يُضيف «لسان العرب»). والأرجح أنَّ العُجمة تكون في استخدام الإسم الأعمّ «لأشياء ينفردُ كلٌّ منها بخاصةٍ من لم يقف عليها كان قصير الهمّةِ في طلب الحقائق، ضعيف المنّةِ في

البحثِ عن الدقائق، قليل التوق إلى معرفة اللطايف، [illegible] والظواهر، ويرى أن لا يطيل سَفَر الخاطر» (الجرجاني)، أي أنّ ذاك لا يقف على تَبَايُنٍ غير ظاهر حدّه اختلاف الدقائق والحذافير واللطايف، و إذ[illegible] ذاك لا تستقيمُ ترجمةٌ في انشاءٍ يُبيّنُ، بل في انشاءٍ يُعجِمُ لا يفكّ اللبْسْ. واللطيفة، بحسب كتاب التعريفات، هي «كلٌّ إشارة دقيقة المعنى لا تلوح للفهمِ، لا تسعها العبارة»، ولَطُفَ الشيءُ صَغُرَ ودقَّ (لسان العرب). وما يُبنى عليه التمايز في أداء العبارة معنىً دون آخر هو الدقائِقُ التي تُحيلُ المعنى من القَصْدِ الى السهو. إذ لا يشتركُ شيئان في إسمٍ واحدٍ إلاّ كانا الشيء عينه. ولا يشترك معنى في لفظين، كما لا يشتركُ لفظٌ في معنيين، وإن كان الظاهِرُ غير ذلك. وقد يَصِلُ حدُّ التمايز في ادراك الحذافير (الدقائق و اللطايف) أن يُؤْخَذَ معنى ما يفيدُ الإثباتِ، في الأصل، على السَلْب (ومعاجم اللغة العربيّة، وكافة اللغات تزخر بالأمثلةِ على ذلك ليس هنا مجال بيانها)، ولا يُشكِلُ الإنشاءُ إلاّ إذا أهْمَل إدراك الحذافير؛ ولنا مَثَل على ذلك في اللّفظ عينه والذي يؤدّي معنى التمايز في التنبُّه للدقائق: فاللطيف من الأحرام والكلام: ما لا خفاء فيه، (بحسب «لسان العرب») واللطيف من الكلام: ما غمض معناه وخفي (بحسب «لسان العرب» أيضاً). واللطيفة التي بها يستقيم انشاء التَرْجمةِ في أداءِ القَصْدِ دون غيره، تعني، في وقتٍ معاً، البيان والعُجْمة، الخفاء والتجلّي، الغموض والوضوح، الرقّة والرفق بمعنى الشفافيّة، لكنّها أيضاً متن الفارق الذي ينفردُ به «الشيء بخاصيّةِ» والوقوف عليه (أي الفارق) هو عتبة الادراكِ، ومدخل اليقين الذي يُزيل الّلبْس. فالغامضُ هنا يُفضي الى الوضوح، والعُجْمةُ الى الفصاحة أو الى البيان. وقد يكون في هذا الإفضاء مبرِّر ما يلي مِنْ مَديح المعاجم.

المُعْجَمَ: صنافة الألفاظ، ورواية المعاني

في ما سَبَق تقريظٌ للترجمةِ والألفاظِ التي تجْعَلُ الترجمة ممكنة

الإنشـاء. والحـافـزُ وحيد: وَلَـعُ كـاتب هذه السطور وشـغفه الدائب بكائنٍ (يبدو لي الآن خرافياً) يُدعى: «المُعْجَم». وإذا شـئْتُ محاكاة الفرنجة، قُلْتُ، في ترجمـةٍ رديئـة (mon livre de chevet) إنّه كتابي المفضَّل. وأقصد كافة صنوف المعاجم وضروبها. وليسَ في مقدّم مبرّرات شغفي هذا طلب الدقّة، وإن كنتُ لا أنكر طلبها، بل المُتعة. فما ألْبَسَه ڤيكتور هيجو، الاشتراكي المحافظ، «طاقيةً حمراء» تسفيهاً لمتنِه، أجِدهُ اليومَ رواية الرواياتِ التي لا تنتهي فصولاً.

وليس طلب الفصيح من مزاعمي. وإن كان العاميّ أشدُّ فصاحةً لفرطِ ما يكتنفه من «اللطايف». وليس العاميّ من مقاصدي. ما يُشاعُ ويجري على الألسن ويكتنف الأذهان، بعد بيانات الحداثة، أنَّ مُتعَةَ القراءة اليوم إلى زوالٍ يترافق وطغيان المرئيّ والمسموع، وطغيان الصحافة: أي الخبر. ليس إلاّ الخبر. ومتنُ هذه وتلك «توحيد الصورة، وتوحيد اللّفظ»، على ما ابتكرته، لمقاصد أخرى، الثورة الثقافيّة في الصين (وكلُّ ثورةٍ على هذه الشاكلة) في سعيها لتوحيد الزيّ، فتستحيل الدُرْجة (وهي المتبدِّل الزائل) نسقاً واحداً قارّاً.

وبْعضُ صنّاع «الكتابيّ» يُناصبون «المعجم» العداء. والحجّة دامغة: لا يشتمل المعجمُ إلاّ على جُثـةِ اللغة. ولذا، ليس المعجم إلاّ تابوت اللغة وقبرها. والأخير مُقفَلٌ على الأوّل. وليس التجديد، في اعتقادِ هذا البعض، إلاّ ابتكاراً لقولٍ مُخْتَلِفْ يُستقى من المعاش: الصحيفة، المقهى، الحانة، الشارع، المنزل ونطاق الأسرة، والعلائق المعقّدة داخل النسيج الاجتماعي. وهذا حقٌّ ما دامت اللغة هي «ملاذ الكائن». وهذا حقٌّ لأن اللغة هي لغة الحياة. لكنّه حقٌّ منقوص. فإذا كانت اللغة هي لغة الحياة، فما شأنُ «حياة اللغة»؟ لا يختزل «المعجم» حياة اللغة، سوى أنه يشتمل على روايةِ أجزاءٍ من سيرتها، في زمنٍ ما، في حيّزٍ ما، وليس «المعجم» رواية اللغة بإطلاق، بل رواية تفصيلٍ منها.

وإذا كان «المعجم»، في صنافته وسرده، يُحاكي الروايه. ه لاه ه ه ه ي على نَسَقِ بنائها. وقد ألهم «المعجم»، كصنافةِ وتبويبٍ وتدوين، بعض تيّار الرواية الجديدة (في فرنسا)، الى رواية «قاموس الخزر» لل... اليوغوسلافي (سابقاً) الصربي (حالياً) ميلوراد بافيتش. ولعلَّ الاثر الأبرز كان في طرائف تدوين «ألف ليلة وليلة». واللافتُ في هذا الكتاب (الموسوعة) الأخير أنَّ «المعجم» فيه، أوسع وأشمل من أي معجم آخر.

توليد المفردة، توالد الحكاية

تُولَدُ الحكاية في كتاب «ألف ليلة وليلة» على لسانِ الراوي (وهو واحدٌ في البداية: شهرزاد) نقلاً عن رواةٍ آخرين، إذ يحرص الراوي على ذكر المصدر الذي نُقِلَتْ منه وعنه، قبل أن يُطلقَ شخصيّاته في مغامرة واحدة، أو في سلسلةٍ من المغامرات، شرطها التنقُّل والتقلُّب من حالٍ الى حال. وفي كنفِ السرد تتوالد الحكاية حكاياتٍ يرويها رواة هم أبطال الحكاية الأولى، ويكون للحكاياتِ أبطال، قد يشْرعون في رواية حكاياتٍ أخرى يكونون فيها هم الرواة... غير أنَّ هذا التوالد للحكاية، وتضمين الخبرِ أخباراً موازيةً لا يخلُّ بالسياقة.. بل يفضي، على الدوام، الى امثولةٍ، هي، على نحوٍ، بيان القصد الذي انطلقت منه الحكاية الاولى، لكي تبلغه في الختام.

وعلى هذا النحو تُولَدُ المفردةُ في «المعجم» من بيان مصدرها (كالعنعنةِ في نقل الخبر وتواتره)، ثمَّ تُنْقلُ إلى صيغة الفعل (المغامرة = الحدث) وتصاريفه (= التقلّب بين الأحوال والأزمنة)، ثمَّ إلى الأسماءِ وما يُشتَقّ منها ويتوالد من ألفاظٍ مُشابهة، لكنها تفيدُ الإثبات أحياناً والسلبَ احياناً اخرى (توالد الحكاية الى حكاياتٍ لا تلبث أن تتوالد في حكاياتٍ أخرى...).

الى أن يثبتَ في الختامِ بيانُ المعاني لا المعنى الواحد.

فالأمثولة في الحكاية مُشرَّعة للتأوُّل. ولإدراكِ السامع، إذ لا تجرؤ شهرزاد على الإتيانِ بحكمةٍ، هي الحكمة، في حضرةِ شهريار. وتبقى الأمثولة في تراوحٍ بين المعاني وبيانها، كما تبقى المفردةُ في تقلُّبِ المعاني عرضةً للتأوّل فلا تطابق أحد المعاني إلاّ بعد إدراك دقائق الفروق في متنها.

حكايات «ألف ليلة وليلة» تُنشد الحال احياناً بأبياتٍ من الشعر هي ذروة الارتجال لا تصحَ نسبتها. وشرح المفردات في «المعجم» يُنشدُ احياناً الى مقولِ الشعر، وحكايات «ألف ليلة وليلة» تُعجمُ احياناً (تبهم) وتَقْمُسُ احياناً اخرى: أقمست اي بدت بعدما تخفى، ومنها القامس: الغوّاص. والقاموس: قعر البحر أو «المعجم»، وكذلك المفردة، يُعجمها الشارح أي يزيل استعجامها (إبن جني) فتقمُسُ (تبدو) في بيانها قاموساً.

السادّية المعجمية وهاجس البناء

لقد كان في ظنّي دائما ان الانصراف الى مثل هذا الشاغل (شاغل الكلمات المتقاطعة الذي يتعدّى التسلية المجرَّدة) يتطلب ما يفوق طاقتي واحتمالي من الوقت وطول الاناة والبحث المعجمي الذي لا طائل تحته الاّ ملء مربعات شاغرة بمفردات نُبِشتْ بمزاج صانع ساديّ من جوف القواميس والمعاجم.

لم اكن يوما من هواة النوع برغم شغفي، غير المبرّر ربما باللغة. ولا بدّ انني كنت احسب ان تلك ليست لغة لانها تقيمُ عند عتبة المفردة ولا تطول الى قوام العبارة أي إلى قوام المعنى وكان أشدّ ما يغويني في العبارة كاتبا وقارئا، سلطان المعنى؛ الاّ انّ استنكاف مزاجي ذاك كان يطرح عليّ استمراراً اكثر من سؤال، ومعظم الاسئلة التي راودتني تنمّ عن الفضول لا الاستنكار. اذ أدرك جيداً، ويدرك القارئ من دون شك، حجم ذيوع وانتشار هذا النوع، الذي يُصنّف في خانة «التسلية» في الصحف والمجلات - وقد كرّست بعضها بالكلية لتنويعات عليه لا تُحصى - حتى اصبح، في الغالب الاغلب، ذريعة شراء الجريدة او المطبوعة، لينكبّ القارئ، بعد ثوانٍ من تقليب الصفحات ساهماً، على شبكة الكلمات المتقاطعة وكأنه يُسارع الى رفع التحدّي (اليومي) الذي يجبه به صاحب

الزاوية وصانعها قارئه المعتاد. وفي بعض جوانب التحدّي ازدراء، او في الاقل، استخفاف بذكاء هذا الاخير وبقدرته على ايجاد ما ينبغي ان يكون بدهياً اقرب الى تحصيل حاصل مموّه.

نشأة السادية المعجمية

ولكن قبل ان تبدأ المبارزة، التي قد تكون هي الاشدّ بين مؤلف وقارئ، حريّ بنا ان نعرض لمحطات سريعة من تاريخ نشأة هذه «اللعبة» الغريبة التي بلغت من العمر ما يربو على الثمانين عاماً.

في ٢١ كانون الاول ١٩١٣ نشرت صحيفة «نيويورك ورلد» (NEWYORK WORLD) في ملحقها الاسبوعي الذي تصدره يوم الاحد، اول شبكة للكلمات المتقاطعة. وكان مؤلفها ارثر واين، وهو انكليزي مهاجر الى الولايات المتحدة قد راودته فكرة عبقرية عام ١٨٩٤ ان يدسّ مربعا اسود بين الكلمات... وان يجعل الكلمات متقاطعة. ذلك أنه حتى ذلك التاريخ لم يكن هذا النوع من التسلية الاّ نوعا من «الكلمات المربعة» اذ تعتمد شبكات بدائية تتألف من خمس او ست خانات بيضاء، تتردد فيها كل مفردة مطلوبة عاموديا وافقياً. وقد لاقى ابتكار واين نجاحا مذهلا، وسرعان ماراحت الصحف والمجلات الاميركية تتنازع على شراء الشبكات الصغيرة وتوقيع عقود مغرية مع مؤلفيها. ولم تبرز الحماسة لمثل هذه «اللعبة» في كل من انكلترا وفرنسا الاّ في العشرينات من هذا القرن. وكانت اول صحيفة فرنسية تنشر شبكة كلمات متقاطعة صحيفة «اكسلسيور» عام ١٩٢٥ ، وكانت لا تزال تسمى «الكلمات المتصالبة»؛ ثم تلتها صحف «لو غولوا» و«انترانزيجان» و«لو ماتان». ومنذ ذلك الحين وحمّى الكلمات المتقاطعة تتفاقم في انحاء العالم واصبح لها عشرات الملايين من الهواة،لا بل من المحترفين المهجوسين، «مَضَغَة اعقاب الاقلام» الذين يجدون لذّة عارمة في إعمال تفكيرهم حتى الارهاق

لفك رموز الالغاز التي يقترحها عليهم مؤلفون لا يعادل براعتهم اللغوية الأ ميلهم الساديّ لاحباط خصمهم القارئ. وخلال الثلاثينات اصبح لكلّ من طرفي التحدي اسم؛ فقد اطلق اسم «اوديب» على من يسعون الى ايجاد الحلول، واسم «العنقاء» على من يحترفون تأليف الشبكات وهندستها. وفي عام ١٩٢٥ تشكلت حول السيدة رونيه دافيد (وهي رائدة اللعبة في فرنسا) اكاديمية للكلمات المتقاطعة كان في عدادها ابرز المتضلعين في «صناعة اللغة» نذكر منهم: تريستان برنار، موريس دوناي، كورنوسكي وريناالدو هاهن. اما مأثرة تريستان برنار الذي مازال يُلهم «عباقرة النوع» في فرنسا الى اليوم، فتتمثل في ادخاله الفكاهة وروح الدعابة على التعريفات التي ينبغي ان تقود القارئ لايجاد المفردة المناسبة. ومعه اصبحت «اللعبة» تجاوز هامش التسلية لتصبح كما يقول: «علاجاً لمرض الحَصر المعاصر. فاذا كانت القضايا الوطنية او الدولية الكبرى تثير هذا القدر من الرهبة والرعب فذلك لانه من غير المؤكد ان لمثل هذه القضايا حلولا. اما في الكلمات المتقاطعة فهناك دائما حلّ». هناك حلّ، بالتأكيد، وحلّ واحد وحيد سواء كانت الشبكة تقليدية (١٠× ١٠) ام كانت احدى تلك الشبكات العملاقة التي ظهرت في الستينات، والتي بلغت احداها ٤٠ الف مربع لحل مشكلة صربية كرواتية - ما يوازي مترين مربعين من الشبكات العادية ونحو ٨٦٤٩ تعريفاً! أو تلك التي نشرتها جريدة «دايلي مايل» عام ١٩٦٣ وفيها ٥٩٢٠ مربعا؛ او حتى، في تلك الحقبة بالذات، التي احتوت على ٧٣٤٧ مربعا و ١٦٢٨ كلمة ونشرت في صحيفة في اميركا الجنوبية.

الكاتب واللاعب :

جورج بيريك نموذجاً

كان ينبغي ان اقرأ رواية جورج بيريك Georges Perec(١٩٣٦-

١٩٨٢) «الحياة، دليلك لاستعمالها» (دار نشر هاشيت، الطبعة الاولى ١٩٧٨ ، باريس)، لكي أميل الى ادراك معنى العلاقة (الشاذة والرائعة) بين صانع الكلمات المتقاطعة (وهو مؤلف) وبين المنكبّ على حلّها (وهو قارئ). فـإذا كان كبار مؤلفي النوع من بين الفرنسيين، يميلون الى تعريف حدّي ووظيفي للعبة الكلمات، كأن يقول ميشال لاكو «انها نوع ادبي اقلّي»، او انها «ملغمة ادبية رائعة بالنسبة لكاتب» (جاك بنس)، او انها «مجرد تمرين براعةالهدف منه اغاظة القارئ» (روبير سيبسون، وهو اكبر مؤلفي الكلمات المتقاطعة اليوم)، اذا كان بعضهم يميل الى مثل هذا التعريف، فإن تريستان برنار ورونيه داڤيد يذهبان في ريادتهما وتجديدهما اللعبة منذ الثلاثينات، الى ان ظاهر، «السادية المعجمية» التي تنشأ في العلاقة بين المؤلف والقارئ، ليس في الحقيقة الاّ دعوة الى تصريف مشاعر الحصر التي تتفاقم مع بداية الازمنة الحديثة. وان هذا النوع من «اللعب» اللغوي المعجمي، هو المادة الحقيقية لمراس الكاتب ودربته، ليس فقط على مستوى الاسلوب (وهو الامر الثانوي) بل على صعيد التركيب البنائي للرواية مثلا. ومثل هذا الكلام يُلخص تجربة كاتب روائي كبير مثل جورج بيريك، دون ان يكون تريستان برنار قد اشار اليه بالذات. الاّ ان جورج بيريك لا يتنكّر، في نتاجه الادبي، لأثر، «النوع غير الادبي» الذي طبع اعماله جميعها، وجعله، على نحو ما، أحد أكثر المؤلفين شغفاً «بتمارين الاسلوب»، وفي الوقت نفسه أحد ابرز صانعي الكلمات المتقاطعة حتى وفاته عام ١٩٨٢ عن ستة واربعين عاما بسرطان الرئة. وقد تكون رواية «الحياة، دليلك لاستعمالها» (جائزة ميديسيس عام ١٩٧٨) هي التطبيق البنائي للمبدأ الذي تبنى عليه صناعة الكلمات المتقاطعة. انها، على نحو ما، رواية «مصائر متقاطعة» تُبنى اجزاؤها على غرار لعبة اعادة تركيب اللغز المبعثر (Puzzle). اذ ليس في مشهد الرواية الاّ ما يفيد المظهر الخادع (التخييل في السرد)، والمظهر الخادع هو في

صلب لعبة الكلمات المتقاطعة، على غرار ما يجده القارئ في الروايه المسلسلة (الشعبوية) او في الرواية البوليسية. «فما يميّز، في احد المطاف، تعريفا جيدا للكلمات المتقاطعة، هو ان الحلّ بديهي. وهو من البداهة بحيث ان اللغز بدا غير قابل للحلّ ما لم نعثر له على حلّ. ولكن ما ان يُعثر على الحلّ يتضح لنا انه كان موجوداً في نصّ التعريف نفسه، الاّ اننا لم نعرف كيف نراه، لان المسألة تكمن في ان يعرف واحدنا كيف يرى بطريقة مختلفة». (جورج بيريك، «الكلمات المتقاطعة»، منشورات مازارين، باريس ١٩٧٩، ص ١١). ويضيف: «إن ما لا يُقال ليس مُتضمنا في الكتابة، بل هو ما يحفّز الكتابة قبل ان تبدأ» (ص ٥٩).

هذا التأويل لوظائف الكلمات المتقاطعة بوصفها احد انواع الأدب «الراقي» يجد في جورج بيريك النموذج المثالي للكاتب الذي جمع بين شغف اللغة واشتقاقها المعجمي وبين التأليف الذي يُطلق سحر العبارة في سياق من السرد المتأني والدقيق، لكنه ايضا سياق «التقاطع»، تقاطع المصائر المتقاطعة. وكما جعل من روايته تحفة في «التركيب البنائي»، حاول بيريك خلال عمله كمحرّر لزاوية الكلمات المتقاطعة في ابرز المجلات الفرنسية، ان يُحقّق بعض الكمال في بناء الشبكة/ اللغز. في التعريفات كا ن مجدّدا الى حدّ الغرابة. واذا كان يصعب علينا ترجمة ابرز ما ابتكره في هذا المضمار بسبب استحالة الترجمة وتقنيات الاختصار والنحت والاشتقاق التي لن يعثر القارئ على مقوّم جدّتها وبراعتها فإن ما حققه على صعيد بناء الشبكة يبدو مذهلا ايضا. ان صانعي الكلمات المتقاطعة الاكثر براعة وحذقا ينجحون في وضع ما لا يزيد عن تسعة مربعات سوداء في الشبكة العادية ١٠ × ١٠ (وثمانية مربعات حين يحالفهم الحظ، او عشرة مربعات سوداء حين يعاكسهم القدر، وكان جورج بيريك يبذل كل ما في وسعه لكي لا يتجاوز عددها السبعة مربعات في شبكاته العادية، ويفلح احيانا مع بعض حسن الطالع في

جعله ستة؛ اما مآثره فهي شبكاته التي لا تتضمن اكثر من خمسة مربعات سوداء. ومن اشهر ما انجزه ايضا شبكة خالية من المربعات السوداء، لكنها شبكة من القياس غير التقليدي (٦×٦)، واخرى مربع اسود واحد (٧×٧)؛ اما الشبكة التي مازالت تنتظر من يستكمل مفرداتها، فقد اتى بيريك على ذكرها في الفصلين الثالث والعشرين والخامس والعشرين من روايته «الحياة، دليلك لاستعمالها». وهي عبارة عن شبكة صفّت بعض المفردات في خاناتها (عموديا وافقيا) دون ان توضع لهذه المفردات اي تعريفات. وربما اراد جورج بيريك بذلك ان يدفع القارئ الى مزاولة لعبته. ان يكون القارئ مؤلفا والمؤلف قارئا في لعبة لن تكتمل ابدا، على الرغم من ان الحلول موجودة وبديهية. ربما كانت لعبة «اللغة» ذاتها التي لا حدّ لاوهامها، ولمظاهرها.

* استمدت العناصر الرقمية والتاريخية حول الكلمات المتقاطعة من مجلة "Globe"، ١ الى ٧ كانون الثاني ١٩٩٤، ومن مجلة «ماغازين ليترير» عدد ٣١٦، كانون الاول ١٩٩٣، وهو عدد خاص حول اعمال جورج بيريك. اما الباقي فتاويل يستند الى قراءة جديدة لرواية «الحياة، دليلك لاستعمالها».

** لم نأت في ما سبق على ذكر مؤلفي الكلمات المتقاطعة من العرب وسواهم، لاننا لم نعثر، في حدود علمنا، على عناصر تجديد لافتة فيها. فباستثناء البراعة اللغوية (المعجمية) الكبيرة التي يتميّز بها بعضهم، لا يجد هواة النوع اي تجديد على صعيد التعريفات او على صعيد تقنية بناء الشبكة. واذا وجد فعلا نعتذر، ونتقبل البيان.

نشر الحياة

مملكة الهشاشة

تفردُ الهشاشة متَّسعاً لما لا يُفرَدَ له التصدُّر والأرجحية عادة في الشائع الثقافي. والأغلب أنّه يُنحّى الى أغلفة دوريات انيقة الاخراج والطباعة، باذخة الالوان، تُعنى بالخفيف من الانواع، ولذلك تسمّى «منَّوعة» توسلا للطرق الأسهل في مخاطبة قارئ راهن ومتعجل. عارضات الازياء، والفيديو كليب، وموسيقى الراب، والشرائط المصورة؛ وزعم الهشاشة في إفرادها الصدارة للعَرَض اقرب الى اعادة اعتبار ومراجعة. ربما لكي لا تنحّى تلاوين المظهر المعاصر من المتن (متن الثقافة) الى هامشها الأبعد. وكأن في ذلك كله امتداحاً (لا بل جرأة امتداح) للزوال والفساد والتصرّم والتبدّل والاستحداث. فالعَرَضُ في منطوق الفلسفة: ما يوجد في حامله ويزول عنه من غير فساد حامله. وهو، اي العَرَض، كما يتضح، دوماً الى زوال و.. فساد. فاذا تعرَّض الشيء (بحسب لسان العرب) دخله فساد. ومن هذا القبيل كل التسميات التي اشتقت من الهشّ والعَرَض والدرج. وكلها تفيد معنى الخفة والبشاشة والفأل الحسن والخير. قال الاصمعي: هشّاً فؤاده اي خفيفاً الى الخير. واستهشّني امر كذا فهششت له اي استخفّني فخففت له. والهشيش الرجل الذي يفرح اذا سألته. اما ابو عبيدة فجعل من العرض «جميع متاع

الدنيا»، ولا نحسب الشقاق عميقا بين المتاع والمتعة. اما الدرج، فهو الانقراض، والصفة منه تعطى للشيء اذا كان سريع المَرّ. وما يدرج (ومنه الدُّرجة، لغة، اي الموضة) هو الذي يمر (صفة الرياح) مرّاً ليس بالقوي ولا الشديد. كذلك الثوب، اذا درجته فذلك اني طويته. والدّرجة (حسب ابن سيده) مشاقة وخِرَقٌ وغير ذلك...

والقصد كله هنا. فاجتماع المعاني السالفة (العرض والدرجة والهشاشة) في تصدير سؤال الثقافة يُعيد الى دائرة مزاعمها ما اغفلته وإن اسندت بعض مفاهيم حداثتها اليه. فهنا اعتبار للزوال والفساد والتبدل وغلبة التفصيل والنافل في الزينة، واستواء المطرحِ بعينه من الجسم لا الكل المبهم المستوي بدناً أصمّ. وبتطرق السؤال هنا، عمداً، الى كل هذا، لا يزعم المتطرقون به براءة التنويع مجاناً او بالمجان فالثقافة التي تدرج الموضة، مثلا، في خانة العرض المقبل على الفساد من غير فساد حامله، (الثقافة اياها)، انما تلفّق لمتنها مزاعم من قبيل الثبات والثقل والتأسيس والمتانة والتأصيل او الزلزلة والخلخلة والتدمير والتثوير.. لا فرق. وفي كلٍّ من هذه المزاعم شحنة عنف لا يوازيها إلاّ الثقل، ثقل الثبات والتقليد والامتثال والزعم على الزعم. ثقل أنا الجماعة (الحزب او السلك او الطائفة..) التي تصدر عنها. وحين يكون الثقل من مزاعم الثقافة رسبت به، او رسب بها، حسب قانون الطبيعة.

نقائض ذلك كله يجتمع في «مملكة الهشاشة»، اي في نسق «الموضة» في طابعها العابر والمتعدد. انها مملكة التعدد لا سلطان المجموع. خيار الفرد الذي يبتكر، داخل النسق، تفصيل التميز والفرادة. غلبة المظهر المتغير لرغبته في ان يكون ذاتاً على حدة. حرية مجسّدة، على غرار مرتبة «التجسد» التي ابتكرت حقيقة «الارض»، حقيقة «الدنيا»، بعد ان سادت طويلاً السماء. ومقابل لاهوت الظلال والاطياف واللبْس الذي اخفى الحقيقة بالوهم الافلاطوني (امثولة الكهف)، ناسوت المظهر الذي لا يقيم

الحقائق ويوطّدها، ولا يؤسس ولا يزعم الرسولية، ذلك انه يقيم على هشاشة الزمن وليس على ثبات المطرح والمحلّ والمضرب والنجع والبلد. فالحداثة اذا كانت امراً ممكناً لا بد ان تكون علاقة بالزمن. معاصرة بالتفصيل المملّ لا بالإجمال. ومعاصرة الزمن انقضاء وتصرُّم وبعثرة وشتات. اما المقيمون، ولو كان محل الاقامة حلماً او تمرداً او وهم تمرّد، فليست اقامتهم الا قعوداً واستقراراً على مُثل النسق الصلبة القارّة والمثال، والتأسيس الذي لا زمن له الا الماضي.

الخفة، بلاغة الخفّة وعروضها وجمالياتها، هي التي تقلق ثقافة القُعَدَة التي لا تعترف الا بالأنا المتورّمة على سوية السرطان: وفرة هائلة في الخلايا والحجم، وفساد قاتل في الوظائف. وتقلق ايضاً ثقافة البورنوغرافيا التي اسسّت لأخلاق التزمت. وتلقي الشبهة على جمالية التكرار التي تقف على الطرف النقيض من أخلاقية البذخ والبذل الاريستوقراطية. فالمفارقة في نظام الدُرجة (الموضة)، اذا استوت نظاما، انها تناقض الحساسية «الحديثة» التي ابتكرتها البورجوازية، وهي بمجملها حساسية الادخار والحساب والتوقّع. فالموضة، والكرنفال، وما يمت إلى الزينة والاغواء والامتاع، تقف دائماً في صف اللاعقلاني واللذّوي والدنيوي والنافل والمصطنع واللعوب، وتناهض حسّ التضخم والتنمية المحسوبة في هاجس السيطرة على الطبائع والطبيعة. ولعلّ بروز مفهوم الزمنية المتصرّمة العابرة القصيرة الاجل لسلطان الموضة قد ادخل الى منطق اللحمة لدى الجماعة بذرة الانفصال عن اشكال التماسك الاجتماعي الكليّاني. لذلك قد يكون زمن الموضة، او زمن الاحتفال، هو الامثل لمخاطبة الراهن والمتغير المتجسّد في مظهر وقوام، وربما كان الامثل ايضا لنقضٍ او لنقد الريادات الراسخة في ارض سالفة وان لم تكن، كلها، قديمة. او غير ذلك، وعندئذ لا احد يُدرك حقاً كيف تكون الحداثة قيماً غير معاصرة؟

يرتفع الصوت، في الاغلب، احتجاجاً على سلطان الدُرجة، وسطوة الاعلان، والترف السمعي البصري الذي يقنّع «ادقاعاً» وراء الوفرة الاستهلاكية. وكأنّ في الاحتجاج الآنف حنيناً مضمراً لاطر التماسك الاجتماعي واللحمة والتآزر، اي ما يضمن الاطمئنان القائم على الغلبة. ألأن الصورة مخيفة الى هذا الحد؟ الأنها توقظ المكبوت المزعوم في اعتى اشكاله؟ شبهة الصورة، في الذهنية المحافظة وثقافتها، انها تخاطب المخيّلة (آلة الوهم، اليس كذلك؟). فالصورة المجرّدة عون على استنباط البرهان على أنّ الغائب هو الأصل. وليس في هذا ما يدعو الى العجب، اذا علمنا ان اسم الكون (Etre) في العربية هو ضمير الغائب «هو» (الفارابي)، اي انه اسم الغائب. ذلك ان الغياب هو جوهر مسألة الكون في الثقافة العربية. والغياب ثقيل، بمثل الثقل الذي يكون عليه الوجود المؤسس على الغائب أصلاً ومعياراً. فما بالك اذا اضافت الهشاشة جماليات الوهن والضعف والركاكة. وعندئذ تتم للمعترضين حجّتهم في ان «الخفّة» «لا سند لها»، في تحريف بسيط لعنوان رواية ميلان كونديرا؛ وهي لا سند لها لانها تولد، على غرار الشعر، من غير نسب، لا بل من «جروح الاسناد» على قول نقلة الحديث، اي من حيث يتسرب الوهن الى النسب او النسبة الى الاصل. ولعلَّ الشبهة الاولى في كل «محدث»، كالموضة (الدُرجة) وبلاغة الزينة والتفصيل النافل، انه لا ينسج شكلا من ميراث. بل هو الهجنة والأمزجة، والأخلاط، على نحو امتزاج الكرنفال، وعلى نحو فساد الموضةِ وعَرَضها.

العين والأشياء

اذا كانت مقاربة الاشياء على نحو مثولها في الظاهر والمرئي والمحسوس تدخل، على زعم سيمال (simmel)، في باب «الحداثة»، وهو الزعم إيّاه الذي ذهب اليه نيتشه في تعريف مماثل اذ قال إنّ الظاهر والسطح من الاشياء هما اعمق ما تتقوّم به؛ ذلك ان «العمق»، ليس ما يفوق ما يُرى أو بعده، وليس داخله الخفي، بل هو مثوله للباصرة والنحو الذي فيه يرى إليه الناس.

اذا كانت تلك هي عناصر ارتكاز الحداثة وامارتها الثابتة، فانّ العين اذاً هي اداتها الأبرع. وتفصيل ذلك انّ العين ربما كانت علّة تكوين للأشياء على نحو ما يكون الخلق إحداثاً وخلقاً من عدم. اذ لم يغفل خورخي لويس بورخيس، وهو الاعمى، عن قدرة الباصرة على ايجاد الأشياء بعد ان كانت غير ماثلة او، بحسب الوعي، غير موجودة، اذ يقول: «ان تكون (موجوداً) يعني ان تكون مرئياً (او الاحرى) ان تُرى» (Esse est percipi)؛ وكان بيركلي (Berkeley) يقول: «أن تكون هو أن تُرى». وكأن لا قوام للأشياء الا اذا استمدت قوامها من مثولها امام العين المبصرة. لا بل الأحرى ان نقول: العين المتلصّصة. أي الرؤية التي تجعل للخفي، لما يجهد في ان يكون مخفياً، قواما وحضورا خارج نطاق السرّ، فتحدثه

العين بَعْدَ ترجّحه بين الوجود (العَلن) والعدم (السرّ).

البصر ملامسة

لم تستطع الشخصية التي وضعها هنري باربوس، في مطلع هذا القرن، بين جدران غرفته المغلقة، أن تكسر عزلتها الطوعية، وان تخرج من «جحيمها» البارد (و«الجحيم» عنوان الرواية)، الا بواسطة العين المتلصّصة من ثقب في الجدار. فكان المنعزل طوعا على صورة المشاهد الذي يستبدّ به الفضول، فيتوقف هنيهة لكي يبصر (ينتبه الى) ما يحدث في العالم (وهو يحدثه حين يتوقف ليراه). ومراد المشاهد هنا لا ان يشهد او يفهم او يفكر او يدرك او يُطلق، بعد الشهود والتفهم والتفكر والادراك، احكام قيمة، بل يوقف السعي ليرى كيف تمثل الاشياء وتنتصب حيال ناظريه. وأبلغ مقاصده ان تكون متعة الرؤية (الابصار) شيئا من عذابها، من النشوة التي تثيرها، في آن، لحظة الغياب (غياب الاشياء عنه لانه غافل عنها) ولحظة الحضور المفاجئ (حضور الاشياء فجأة لأنه جعلها ماثلة امامه بانتباهه اليها).

كان يكفي الرجل اذاً (بطل هنري باربوس) ان يقف خلف ثقب في الجدار (نافذته الوحيدة!) ليحيل عزلته التامة الى شراكة كاملة في حياة حميمة وسرية وشديدة التعقيد لاناس آخرين دفعتهم المصادفة الى حقل اختلاسه الرؤية. فالوعي والمصادفة يجعلان من لحظة التلصّص دراما كاملة تدور احداثها بين هنيهات افتضاح السرّ (الذي لا يتعدّى التفصيل التافه لمحادثة عابرة او لجسد امرأة يتخفف من الملابس في خلوة مفترضة) وبقائه سراً (لأن المرئي لا يعي افتضاحه) فيتضاعف الاحساس بالحرمان (من التواصل) لسهولة اشباعه. ذلك ان استعجال العين في التقاط العابر هو الذي يجعل العابر حدثاً ملتبساً بين ان يكون حقيقة او وهماً. ففعل البصر الذي يحتلّ مساحة الشيء، ويمازج مثوله

أقرب الى الملامسة، اي الى استباق الغياب بالذاكرة الحسيّة، حيث لا يمكث من الحقائق سوى الطعم والرائحة واللون والنبرة والملمس.

ليس غريباً اذا ان تستبطن العين كلّ مساحة وان تجعل من حقل الاضاءة (لا شكل المكان) حيّزاً لهندسة الحواس. فتُرتّب الاشياء الماثلة وفق درجة استسلامها لها، أي وفق اكتنازها وكثافتها ووطأة حضورها.

الدراما البصرية

ليس في هذا الحضور الطاغي أي انحياز الى جمالية ما، لأن الاشياء لا تحضر في العين شكلاً للتناسق بل للاختلال، في المعنى الذي يفترضه التوّهم: فالحادثة ليست استكمالا لسياق يجاوز لحظة الماضي الى الحاضر المتصرّم الى المستقبل الوشيك، بل هي (اي الحادثة) الشكل الراهن، المجسّم، للمفارقة. لذلك فانّ كل حادثة، على نحو ما، تفرد مسرحا عريضا لشخوص وأعراض، لا بل تفرد حيّزا للحدود القصوى منها.

والحادثة اذ تلتقط العين تفاصيلها تكون سياقاً لدراما كاملة، على غرار ما يجعل الاجزاء والتفاصيل في هيئة حكمة أو معنى. لا منطق يحكم العلاقة البصرية بالأشياء، حتى اشدّها رتابة، لأن العادي والمألوف لا يتكرران في الحيّز. النافذة هي، في وقت معاً، «داخل» الرؤية و«خارج» المرئي، وهي، في رسم المكان أو الحيّز، امتزاج اللحظتين معاً. المقعد هو هيئة الفراغ (حين يكون شاغراً) وهيئة الاسترخاء لشكل من اشكال الجسد المتعب او الساهي او المنتظر او الحاضر هنا (على المقعد). لا اكثر ولا اقل. الطاولة، المكتبة، السرير، الردهة، الباب، الزاوية، الشريط الكهربائي الذي يتدلّى من السقف، ظلّ الشريط، الصمت، العتمة، لا بل اكثر من ذلك، الهواء اللزج، الرملي، الحار.؛الفراغ نفسة يتقوّم فجأة في شكل نبصره: عين مسطحة بلا اعماق، وجه بين وجوه عديدة، صنبور، تسيل منه المياه قطرة قطرة، عجوز على مقعد في حديقة عامة، نافذة

مشرّعة ولكن فارغة... كل هذه تقترب لتتخذ لها في حيّز العين المبصرة شكلاً مقيماً في الذاكرة وتجتمع (تتلاصق) في اللحظة الواحدة لتصبح «اللحظة المتميزة» (بشلار) او لتصبح صورة «تطفو في الداخل» (سانت بوف).

ليس لأن الصور هي الأصول الابتدائية للمفاهيم، لأشباح وحوادث وأنساق، بل لأنها (أي الصور) نقائض هذه كلها. وليس صحيحاً أنّ الرائي يفكر (أو يجهد ذهنه في استنباط علاقات أو تتابعات بين الظواهر والأشياء) عبر الصور المختلفة أو المتشابهة أو المتتالية وانطلاقاً منها، بل هو يفكر في لغة (وبوساطتها) أي عبر الفسحة (الفراغ) التي أقيمت، اصطلاحاً، بين الاشياء واسمائها (فوكو).

ليست للعين لغة، أي انّ إحداثها الأشياء بالبصر لا يخضع لاصطلاح او مواضعة. فالأشياء تكون حاضرة حين تستمدّ ثباتها من الظاهر، اي ما تحدثه الباصرة من ظاهرها.

وبذلك تكون الاشياء وحدها تمام الظاهر، أي الهيئة التي تنعم بحصانة المُعطى ورسومه، وخارج القراءة والتعليل السيكولوجي، أي خارج التقنين والفهم وبمنأى عن «مملكة الذرائع».

لا تستطيع العين إلاّ ان تكون مُحدِثة الحدث. أي لا تستطيع إلاّ ان تكون صانعة له على نحو ومن دون قصد. ولا تستطيع إلاّ ان تكون مزاولة لهذا الانتشار في الارجاء، الذي تستحيل معه أي قراءة. العين لا تقرأ، ولا تتبع التفصيل الى أبعد ممّا هو عليه. فقط تأنس الى حضوره الذي صنعته ممتزجاً بالضوء أو العتمة، أو اللون، أو الغبش الذي هو احتمال لون غامض.

انها جمالية تذهب الى مصادر الوضوح الغامضة، بما هي نثر، بما هي اشتغال للمعاني بالدرجة الدنيا لحذاقة اللغة واتساعها.

العين تبصر وتقول للكائن «كُنْ» على مثالٍ أُبصره منك، فيكون الكائن.

الجسَدُ المُستَهام

«إنما الحب هو الرغبة في امتلاك وفي استعمال ما نراه جميلاً والتلذّذ به» إنّ هذا التعريف الذي وضعه ماريو دي كويكولا في القرن السادس الميلادي، والذي يحتمل النقاش دون تسليم، يُقيم صلة بين مشاعر الحبّ وموضوعها، ويقصر هذه الصلة على ما هو جميل. غير أن «ما نراه جميلاً» أبعد ما يكون عن البديهة والثبات في حدّ أو رسم او معيار. فمعايير الجمال (ويعنينا الانثوي منها هنا) هي الاكثر تنوعاً واختلافاً وتبدّلاً تبعا لتبدّل الازمنة والمجتمعات، وتبعا لاختلاف المناخات وجملة من العوامل التي ترتبط ارتباطا مباشراً بقواعد الثقافة - بالمعنى الاوسع للكلمة - والسلوكات وأنماط العيش بما فيها النظام الغذائي وأنماط العمل والترفيه وسواها.

ذلك أن المعايير الواحدة قد تستمر لقرون عديدة ثم لا تلبث أن تتبدّل تبعاً لتبدّل الوظيفة الاجتماعية «لما هو جميل» ودلالاتها، وتبعاً لتحوّل «الذائقة» المجتمعية كلّها، أما الاستثناءات فتظلّ على هامش ما يسود، ولا يمكن أن تكون معياراً في حدّ ذاتها. وقد تكون الاساطير والروايات الشعبية المكتوبة والمتواترة شفهياً هي المستند الوحيد في هذاالمجال؛ وفي

عصرنا هذا تضاف اليها الصورة المرئية التي تروّج لها المطبوعات ووسائل الاعلام. واذا كان يصعب التحرّي عن هذا التحوّل في معايير الجمال الانثوي في كافة المجتمعات والعصور في حدود مانحن بصدده، نكتفي هنا بمعيارين هما في أساس النظرة التي تصنِّف الفرق بين المرأة الجميلة والمرأة غير الجميلة (غير المرغوب فيها)، بدءاً بالقرن السادس عشر الى يومنا هذا. والمعيار الأول يتطرق إلى جاذب لون البشرة؛ أما الثاني فيرى الى شكل القوام والتفاصيل الدقيقة التي تتعلّق بمقاساته واستداراته. والمهمّ في تناول هذين المعيارين أنهما كانا يشكلان موضوع الرغبة في المرأة والعنصر الأساس في قوام فتنتها وجاذبيّتها؛ والتقيّد بهما كان شرطاً من شروط إبراز أنوثتها المتفتّحة.

بين السمرة والبياض

يبدو من العسير في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، إلى حدّ الاستحالة، تلمّس معيار ثابت للفتنة الأنثوية. فالمجتمعات الحديثة التي بنت قيمها وأذواقها على مبدأ التنوّع والتعدّد والاختلاط والحرية الفردية والشخصية، قد أتاحت لجمالِ المرأةِ تفتحا أكبر سواء ما يتعلّق بلون البشرة او القوام والزيّ؛ إلا أن هذا لم يحل - إلاّ في استثناءات قليلة - دون غلبة معيار البشرة الملّوحة بلفح الشمس، أي اللون البرونزي الذي هو في الأصل حمرة تستحيلُ الى سمرة بادية. إذ يرتبط اللون البرونزي للبشرة، في مخيلتنا واستيهاماتنا، بمثال للصحة والثروة تتيحان للمرأة مزاولة رياضات الهواء الطلق وقضاء العُطل في أماكن مشمسة على شاطئ البحر. فاللون البرونزي ليس فقط دليل عافية في الجسم بل يعني أيضا أن حامله ينتمي إلى نخبة اجتماعية معيّنة. وإذا كان هذا المعيار لا ينطبق على الذائقة الشرقية التقليدية فلأن السمرة (الرمكة، بحسب أبي الفرج في «الأغاني») هي إحدى المزايا العامة فيه. فكراهة السمرة هي

الغالبة في ذائقة العرب فيما يظلّ «البياض» هو معيار الإغواء. عن عائشة أنها قالت: «البياض نصف الحسن». لمثل هذا القول دلالات نتطرق اليها في ما يلي:

سمرة الكدح ، بياض الترف

لقرون خلت كان مثال الجمال الأنثوي يتمثل ببياض البشرة ونقائها. فما تنقله مصنّفات الأدب والشعر والتصاوير المختلفة إنما يبرز اللون الأبيض بوصفه الدّال على الرّقة الأنثوية التي تناقض دكنة لون الرجل. وذلك للإشارة إلى اختلاف حاسم في نمطي حياتهما. فالسمرة هي اللون الذي يلازم فئة العاملين من البشر الذين ينخرطون في مشاغل العمل اليدوي، في المهن الشاقة، والذين ينغمسون في حياة الحيّز الخارجي، أي خارج البيت (الخدْر) الذي تعتبره المرأة «مملكة» انوثتها وجمالها وحميميتها. ولا دلالة لبشرة المرأة الملّوحة سوى ان اللون الذي اكتسبته يشير الى الوسط الاجتماعي الذي تتحدّر منه، وهذا ينطبق على لون بشرة الوجه والأطراف الظاهرة (المعرّضة) من الجسم كالعنق وأعلى الصدر والذراعين واليدين.

علاوة على ذلك، لا بدّ من الاشارة هنا الى أن البياض كان ملازماً لصورة الضوء والنهار والشمس - وهنا المفارقة، لأن الشمس اليوم هي مصدر السمرة ولو المؤقتة - كما يرتبط بإيحاءات التألق واللألاء والورد والثلج والحليب... الخ. ولكن من بين هذه التشابيه الكثيرة ثمة ما لا يتوافق والإثارة المرغوبة في مظهر المرأة. فالوردة (أو البياض الزهري) كانت ترمز الى الطهارة والسذاجة والعفّة؛ كما أن البياض يرمز الى «البرودة» - الثلج، القمر، الجليد - وهي صفات ينفر منها الرجال الذين يبحثون عن دفء العلاقات الغرامية. والحقيقة ان هذا ما كان يشكّل جاذبا حاسماً لدى الرجال، الأمر الذي يدّل دلالة واضحة على «مثال الحب»

الذي يحيل على الدوام إلى «مثال الجمال». فالحب في المعنى الذي أضافته عليه الرومنسية في ما بعد، كان بحثا عن العفّة والطهارة اللتين يوحي بهما (بل يشتمل عليهما) البياض. إلا أن البياض المعني هنا ليس الشحوب الذي طالما أنشدته نصوص الرومنسية، بل هو البياض الذي يجمع الرقّة الى مثال الصحة والعافية. وإذا كان البياض الناصع الذي لا تشوبه شائبة (حتى «بذرة الحب»، كما يسميها الغربيون، أو الشامة الصغيرة)هو معيار رهافة الذراعين واليدين والعنق والنحر، فإن الوجه يجب ان تخالط بياض بشرته حمرةٌ قرمزية على الوجنتين والشفتين، إضافة إلى رموش قصيرة وحاجبين مقوسين رفيعين، خفيفي الشعر (وفي وصف التجاني، مثلا، في «تحفة العروس»، «من اوصاف الحواجب: الزَّجَج وهو دقة خط الحاجبين وامتدادهما الى مؤخر العين كأنما خُطّا بقلم»). أما الجبهة فعريضة «مسترسلة» (التجاني)، فخالية من الأسارير (الغضون) «واضحة» (كناية عن البياض والإبانة في وقت معا)، حتّى أنّ النساء كن يعمدن الى نزع جزء من شعورهن أعلى الجبهة لكي تتسع وتُصبح بارزة. وهكذا تأتي «حمرة لون الدم» (كما في اشعار رونسار) لتمازج البياض الناصع وتكسر من برودته وتلوّنه بشبهة الرغبات والملذات الجسدية. ولإبراز طابع البياض هذا، يفترض معيار الجمال أيضا أن الكمال في أن تكون الرموش والعيون وشعر العانة سوداء كالحة. وإذا كانت بقية اجزاء الجسم (التي تُغطى بثياب طويلة) لا يذكرها الجماليون أو الكتّاب فلأنها مواضع سرّ لا يتطرّق اليها القول إلا تلميحا وإن كانت الإشارة اليها بوصفها اجزاء مكملة للجمال والفتنة الانثويين. ولا يشذّ عن هذه المعايير، لأسباب مختلفة بالطبع، الشعراء الذوّاقة والفنانون العرب، من مطلع الجاهلية الى عصور الإسلام المتأخرة. لا بل أن «البياض» الذي تراجع بوصفه معياراً للأنوثة في الذائقة الغربية ـ مع تبدّل النصاب الاجتماعي للمرأة ـ لا يزال الى اليوم العنصر الحاسم في

غواية الرجل، كما كان المادة الرئيسية للغزل في الشعر العربي من طرفة بن العبد الى الحديثين و«الحداثيين» باستثناء نزار قبّاني الذي أعاد الاعتبار السمرة بوصفها خاصية عرقية وجمالية لا تقاوم. «فالضد الذي يظهر حسنه الضدّ» الذائعة في الشعرية العربية كانت تلازم مخيلة الشعراء بالطبع، لكنّها ايضا كانت تشكّل «حكماً جمالياً» لا رادّ له في «الحسن» الذي يبرزه تضاد بياض البشرة مع سواد الشعر والعينين والحاجبين والرموش. وإذا أضيف الى هذا التعارض ما يجرح «استرسال» البياض وسطوته على الخدّ أو العنق أو النحر بتوسّط «بذرة الحبّ» السوداء («الشامة») فإن الكمال يكون في ذروة ما يمكن ان يكونه اي كمال.

الوجه والقوام : «مرآة الروح» وشعرية الجسد

إلاّ أن معيار الجمال الأنثوي يقتصر على تراوح لون البشرة والأطراف الظاهرة. ذلك أن منظِّري الذائقة وناقليها كانوا في السابق، كما هم اليوم، قد وجدوا في ملامح الوجه والهيئة وتناسق القوام معياراً آخر. وإذا كان مفهوم التناسق الجمالي في «قوام المرأة» يختلف هو ايضا تبعا للأزمنة والمجتمعات،فهو يندرج في سياقات بارزة يمكن أن نتلمّس معاييرها وتحوّلاتها. ذلك أن الوجه، بالنسبة لأسلافنا كما هو بالنسبة لنا، ما زال «مرآة الروح»، وهو أوّل ما يلفت الرائي في حضور المرأة المكتمل. وثمة ملامح أجمع عليها الجماليون، شكّلت، متضافرةً، صورة معياراً للمرأة الجميلة وأتاحت تسويق هذه الصورة / المعيار وتثبيتها في مخيلة الجماعة وفي سلوك المرأة وعلاقتها بجسدها. فبعد أن زالت جمالية الجبهة العريضة «المسترسلة» والمقوّسة، أصبح من الضروري أن يكون وجه المرأة مائلا إلى الامتلاء. كلثومية الوجنتين، ذات أنف أقنى وذقن أملس يمتد حتّى أعلى الرقبة ولا بأس إذا تخلّل امتداده بعض

السمنة بحيث تبدو فيه «العكن» كأنه ذقن ثان يصل ما بين ملامح الوجه بامتلاء العنق. كتفان عريضان ونحر مُتسع وثديان مشدودان متوسطا الحجم «وحلمتان زهريّتان» على ما يفترضه جان ليوبو (أحد منظّري الذائقة في أواخر القرن السادس عشر).

وإذا كان يستحيل تتبع تفاصيل الأحكام على الأجزاء المتبقية من جسد المرأة بسبب الزي الذي كان لا يبيح عري المرأة وبسبب المحرّمات الاجتماعية، فإنَّ ما يتضح من وصف نصوص تلك الحقبة التي تواصلت حتى مطلع القرن الحالي، وهو ما تعبّر عنه لوحة روبنز الشهيرة :«البهكنات الثلاث»،وهي عبارة عن لوحة لثلاث نساء عاريات يمثّلن في مقاسات أجسادهن الجمالية الأنثوية السائدة آنذاك: الجسم الحليبي الممتلئ، من دون خصر بارز، عريض الارداف تشوبه سمنة معتدلة، تخطّه العُكن، ويصفه روبنز بـ «الجسم الزاخر بالطراوة والنسغ». أما البطن فينبغي أن يكون مستديراً، قليل الانتفاخ، أملس لا يشوبه في انحداره حتى أعلى الفخذين أي نتوء عظمي. ذلك أن النحول (وهو معيار اليوم) في القياس الجمالي آنذاك هو نقيض «اليُسر والنعمة» ودلالة انعدام الصحة، أو ضعة النسب الاجتماعي وعدم القدرة على الإنجاب، ما دامت المرأة لا تحيد عن وظيفتها الاجتماعية بحسب الصورة الدينية التي وضعت لها والتي تقوم على «الإنجاب» وحسب.

بابل الافتتان : الجسد المتعدّد

إذا كان مثال النحوّل للجمال الأنثوي الذي يتقوّم بالقامة الرشيقة الضامرة لا نجد له سلفاً أكيداً إلا في التصاوير والنصب الفرعونية، فإن صورة «البهكنة» ذات «العكن»، أي المرأة الممتلئة الجسم التي تميل الى سمنة خفيفة لا تفارق مخيّلة الشاعر العربي القديم (طرفة بن العبد، ولكن ايضا التجاني والنفزاوي وقرائهم اليوم)، ليست سوى دلالة على

حساسية جمالية تقيم الصلة اللازمة (لا بل الملازمة) بين [illegible]
الجسم وبياضه لشدّة توريته في الثياب وطول بقائه في [illegible]
ولم تتبدّل هذه الصورة إلاّ في العصور العباسية المتأخرة (في الأندلسيات مثلا) عندما تبدّلت صورة المرأة التي تجمع بين [illegible] الجميلة والزوجة المرغوب فيها والتي تقرن اللذة بوظيفة الانجاب، الى التصوّر المديني الناشئ في العواصم العربية الاسلامية للفتاة «العمومية» (فتاة المتعة) الذي يتمثل بالقيان و«القحاب» (التيفاشي) في «دور اللهو المغلقة».

فما زالت صورة المرأة المرغوبة ترتبط في المعتقد الشخصي بكونها المرأة المنجبة، فيما تبدّلت هذه الصورة في الغرب لتصبح المرأة الجميلة القابلة للتسويق (كصورة ونموذج) لاشباع النزوات والاستيهامات المكبوتة. فلطالما ارتبطت صورة المرأة في المجتمعات الشرقية بالانجاب والأمومة. ويرسخ في عمق المعتقدات الشعبية أن امتلاء الجسم، لا بل السمنة احياناً، دلالة على الصحة والحسب والنسب ورفعة المنبت الاجتماعي، فيما يُرى إلى النحول على أنه اعتلال ومرض ودلالة على العقم. ذلك أن «الأم» هي المرأة المغذّية التي تمتلك جسداً قادراً على الإيفاء بنوعين من الإشباع: الأول رمزي، وهو إشباع رغبة الذكر/الزوج والكفاية بها، والثاني عملي وهو إشباع المولود الذي سيشكل العنصر الأساسي في مؤسسة الارتباط بين الرجل والمرأة.

أما الآن، ولعقود طويلة خلت، تبدو صورة المرأة شديدة الاختلاف عن سابقاتها. وما عادت المعايير التي «تقنّن» جمالها وفتنتها كما كانت عليه في السابق. كأن الوجه ما عاد «مرآة الروح» او أنه ما زال «مرآة الروح» ولكن من دون أن يعني ذلك أي انعكاس «لفضائل» بعينها. فالحبّ الذي ما عاد مواربة على الرغبة الجسمانية بل باتت هذه الأخيرة جزءا مكملاً له أو منفصلاً عنه بالكلية، أعطى «الجمال» (مفهومه الشائع على الأقل) أبعاداً

لم تكن ممكنة في صورة المرأة التقليدية. ومردّ هذا الاختلاف الى تبدّل أنماط السلوك والزي والثقافات والاحتياجات الاجتماعية، ومردّه ايضا الى انهيار عدد لا بأس به من «الأحكام المسبقة» و«المحرّمات» التي كانت تلازم صورة المرأة و النظر اليها.

بالطبع ثمة ما كان يسرّع في تسويق المعايير الجديدة: الصورة، ثم الصورة الناطقة. الفوتوغرافيا والسينما. فحين كانت السينما تبرز نماذج مختلفة «للمرأة الفاضلة» أو «المرأة اللّعوب» كان الأساس في إبراز هذا الإختلاف (هذه المفاضلة) يكمن في رسم القوام والزيّ. وفي النموذجين كانت تقنية الإغراء ترسم مثالاً لجمال المرأة لا يلبث أن يصبح شائعاً. فما زال قوام نعيمة عاكف أو سامية جمال يضيف الى براعة الرقص الشرقي وأدائه معياراً للجسد الأنثوي كما ترغب فيه المخيلة الشرقية الخالصة: شعر اسود، وجه ابيض رقيق، قامة رشيقة وليّنة على رغم ميلها الى سمنة خفيفة عند الصدر والأرداف. بالإضافة الى خصر ضامر وحوض عريض وبطن كامل الاستدارة يبرز قليلاً. الا أن هذه الصورة ليست بالضبط معيار الذائقة الجمالية الشرقية الخالصة. فالسينما عالم هجين يصعب فيه رسم حدود التأثر والتأثير، والغالب أن المعيار الجمالي الذي تبرزه السينما يمثل بالفعل معيار الذوق العام.

ذلك أن الفضيلة والشجاعة والتضحية والحبّ المتفاني والمشاعر المجرّدة عن الأغراض التي كانت تنقل موضوعاتها سينما الأربعينات والخمسينات (في السينما الغربية، كما في السينما المصرية الناشئة آنذاك) تتلاءم كلّها مع صورة «البطلة» بصفاتها الجسمانية: جسد مكتنز يلفّه زيّ محافظ يبرز، على نحو ما، قامة ضئيلة ورقيقة للمرأة العاشقة ما يتيح إبراز التناقض بين بأس الرجل/ البطل ورقة المرأة/ البطلة. أما ما يتقوّم به الجاذب الأنثوي فيقتصر على الوجه الذي يعود، مرة اخرى، ليصبح «مرآة الروح». إلاّ أن هذه الصورة لا تلبث أن تصبح باهتة

وتتلاشى مع عناصر التلوين التي اجتاحت تقنية السينما. فمع وفود الستينات والسبعينات بدأت تتكاثر في المجتمعات الغربية، وفي بعض المجتمعات العربية المدينية، المكاسب الاجتماعية التي افردت للمرأة مكانة افضل: العمل الذي يفرد هامشاً للأستقلالية الفردية، الإجازات المدفوعة، وبهتان الصورة التقليدية للمرأة الأم؛ وبرز ما يمكن أن نسميّه مثال المرأة المرأة. مثال الجمال الصارخ الذي يجمع بين تناسق ملامح الوجه ووحشيّتها (بمعنى غير المألوف). بالإضافة الى إبراز استدارات الجسم وثقلها (الصدر البارز والمكشوف حتى منتصف النحر والأرداف المشدودة المكوّرة التي تجيد أزياء تلك الحقبة ملاءمتها مقاس الجسم لتظهر كلّ ما فيه من اغواء: جين مانسفيلد أوجين سيمور، أو الجسد الخرافة لمارلين مونرو... الخ). الشعر قصير، أشقر او أسود لا فرق، الحاجبان أثيثان ومرسومان بدقة، الرموش طويلة وأحمر الشفاه يتعدّى حافة الشفتين لكي يعطيهما مظهر الاكتناز والشهوية. أما الخصر فضيّق بين كتفين عريضين وردفين ثقيلين وبطن ضامر وبشرة وردية (صُنعة المساحيق) بين البياض والسمرة الخفيفة. حتى اواسط السبعينات لم تكن قد ظهرت بعد صورة القوام الممشوق، القامة الطويلة المائلة الى نحول والتي تحفظ تناسقاً تاما بين اجزاء الجسم وتترك ملامح الوجه لتلقائية تفتحها الطبيعي الذي لا مقاييس محدَّدة له. فالمعيار الوحيد اصبح التخلّي عن السمنة، ومن هنا نظام الحميّات المختلفة، والميل لاكتساب جسم رياضي، ليّن وخفيف يولّد انطباعاً بالبساطة والتلقائية والنشاط. فبدل ان تتم صنعة الجسد الأنثوي بما يفي «هندسة» للإيحاء الجنسي (الإغواء)، أصبحت الذائقة العامة تميل الى النظر اليه والإنجذاب نحوه بمقدار ما يتمتع به من حرية في الحركة وتلقائية حيوية خارج أي معيار جمالي مُسبق. ويساعد على ذلك تفتّح المخيّلة في ابتكار الزيّ وتنوّعه، بالاضافة الى الوعي المستجد باستحالة وضع قوانين ثابتة لما «نراه

جميلاً»؟ كأنّ التحول، باستثناء ما يحدث في الصور التسويقية السلعية للإغواء المبتذل، قد انهى مراحل عدة من التجارب بحثاً عن الصورة المثلى التي تلائم، في جسد المرأة ومظهرها، ما يرغب الرجل في أن يراه. وباتت المرأة اليوم ترغب في ان ترى نفسها وان تضع، الى جانب ثوابت للعناية اصبحت مؤكدة بعد اكتسابها، لمسات خاصة بها، لا بهدف التماثل مع «الصورة العامة» (الموديل أو النموذج)، بل بهدف التميّز. كأنّ جمالية العقد الاخير تميل الى ازالة الزوائد، وإلغاء الثقل وتحرير الجسد من معوقاته (السمنة في الجسم، والمشدّ في الازياء... الخ)، رغبة في التوصل الى حرية أكبر لكي لا تكون عين الرجل - الذكر هي المرآة الوحيدة التي ترى نفسها فيها.

(*) كتب هذا الفصل استيحاء لأفكار وردت معلنة أو مضمرة في: «معايير الجمال الانثوي عبر التاريخ»، مجلة L'histoire عدد ٦٤ (١٩٨٤)، و L'empire de l'ephémére لجيل ليبوفيتسكي (منشورات غاليمار، باريس ١٩٨٧) De la seducation لجان بودريار (منشورات غاليليه، باريس ١٩٧٩) و«نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» لشهاب الدين أحمد التيفاشي و«تحفة العروس ومتعة النفوس» لمحمد بن أحمد التجاني (منشورات رياض الريس للكتب ١٩٩٢).
واستئناسا بكتاب الاغاني لأبي الفرج الاصبهاني.

السّكن في المشربيّات والشرفات

لم تنضب مخيلة الرحّالة الاجانب في وصف المدن العربية والاسلامية ولم تعدم قسطها من الابتكار والاضافة على واقع العمارة التي استوطنت أدب الرحلة وكذلك ادب الخيال. «بعد ان فتحت النافذة على مصراعيها واصبحت مشرعة للنسيم، أطلّت منها السلطانة ونظرت...»، يقول فكتور هيغو في «المشرقيات»، وفي قوله هذا اشارة مضمرة الى ان النافذة تظلّ في الغالب مغلقة، ونظر السلطانة ليس من عادته ان يصادف الخارج وهواءه الطلق إلاّ في المناسبات القليلة، ولذلك يستحق الحدث ان يشار اليه بقصيدة. فليس غريباً إذن ان يلازم وصف الواقع، كما ترسمه اقلام الرحّالة على انواعهم، استيهام المشهد الشرقي الذي لا تراه العين (عين الرحالة) بل تنسجه مخيلته ورغباته انطلاقاً من حدسه او توهمه لما يحدث داخل الجدران المغلقة.

لذلك تبدو البيوت العربية مطارح مقفلة المنافذ، لا تقيم صلة «بالخارج» إلا عبر ما توحي به من السّر الذي يستغلق على العين السائحة والغريبة، فتقع العين في شرك التوجّس من أنّ الزائر او السّائل او الغريب معرض لعينٍ ترى ولا تُرى فيتضاعف موضع السرِّ ممّا يُحالُ على الظنِّ لا اليقين.

يختلف هذا الانطباع بين مدينة واخرى ما دامت المدن المعنية عربية. فالعابر في القاهرة او في دمشق او حلب او صنعاء لا يعير كبير انتباه لاختلافات الذرائع الهندسية ومنطقها، وانما يلتفت الى طابع الانكفاء الذي يجمع بينها. وهو اذ يغيب (او يسهو،عن مدى الاتصال المعماري من داخل، يستغرق في تأويل الدلالة (او الدلالات) التي ينطوي عليها هذا الانكفاء.فالبيت العربي (الإسلامي) التقليدي، بهذا المعنى، لا ينتمي كثيراً الى جواره، وان كان الترتيب الهندسي يجعل البيوت متصلة في امتدادها الأفقي على مساحة المكان. وما يضمره هذا الترتيب انما يتبدّى في نسيج العلاقات الأسرية التي تحكمه. وكما ان «الباب» هو ايضاً «باب الحكاية» الذي من شأنه ان يستحوذ انتباه السماع، فإن «باب البيت» او شبّاكه، او شرفته، هي عناصر من حكاية للبيوت وللإقامة تطول لانها تغتني ليس فقط بالتقدم المعماري ومستجداته بل بالسِّيَر الجزئية للمقيمين فيها بوصفها جزءاً من حياتهم وتقاليدهم وأخلاقهم.

الباب والعتبة

تنكفئ البيوت في تخطيط المدن العربية القديمة وتصطف في تشعبات فرعية. فالزقاق المؤدي اليها يتفرّع في الغالب عن شارع رئيس، يكون مفترق الزقاق متصلاً به، والباب الذي يفضي بساكنيه الى «الخارج»، الى العالم الخارجي، اي يفضي الى حيز المدينة والمشاغل اليومية المتسع. وباب الزقاق ليس مشرّعاً لأي وافد او أي زائر او غريب. فالدخول الى هذا الحيز في ساعات النهار يحمل شبهة التطفل، اذ غالباً ما تكون مقفرة، فيما البيوت تنغلق على مشاغل النساء المنزلية وصخب الاولاد المكتوم بين جدران الفناءات المسوّرة.

على الوافد لغرض ما (لزيارة، مثلاً) ان يدخل من شارع العموم الى زقاق لا منفذ له. وحيث لا يستطيع وهو يوغل في سيره إلاّ ان ينظر الى

الأعلى لأن الفسحة الوحيدة بين جانبي الطريق الضيق هي السماء او البقعة التي تظهر منها. وعلى الجانبين أبواب متفاوتة الحجم و[illegible] وفي أعلى الجدران. نوافذ طويلة وقليلة العرض تغطيها ستائر او [illegible] او مشربيات. فالطابع الانكفائي الذي تأنس اليه البيوت القديمة يجعل من الفواصل التي بينها وبين العالم الخارجي فواصل مضاعفة، بدءاً بالباب الكبير للزقاق، وصولاً الى الباب الأصغر الذي يفضي الى الحوش او الفناء. اذ ينبغي ان يمتنع الداخل المنزلي على الخارج الطارئ والغريب. فالمثل الشعبي الرائج في كثير من المدن العربية يقول ان «الباب المغلق يرد الشيطان المطلق». لان الباب المفتوح يعرض الحميم المنزلي لفضول الخارج ونظراته، ويجعل الخاص مشاعاً. فالبيت مؤنَّث وعائلي وخاص ولا ينبغي في مظهر جدرانه الخارجية ان يشير او يدلَّ على الحميم الذي يكتنفه. ففي ساعات النهار يترك الداخل لعناية النساء فيكتسب بذلك شيئاً من حرمتهن التي لا ينبغي ان يطول اليها سفور. الرجل، في العادة، هو الذي يتصل بحيز الحياة العامة عبر اماكن العمل والأسواق والمقاهي، أما المرأة فليس لها ان تختلط بهذا الخارج المذكّر. لذلك فإن لمستها الانثوية لا ترتب أثاثه وحسب بل تتجاوز ذلك الى حد ترتيب منطق استخدام حجراته ومكانتها. ليس الباب هو الفاصل الوحيد في البيت العربي القديم، فالفواصل الهندسية او العرفية تتكاثرفي داخله وتحكمها، في الغالب، احتمالات النظر وما يمكن ان تطول اليه، في حال الاستضافة، من حميميات الداخل وحرماته وصولاً الى كل ما يرتبط به من أثاث او ثياب او ادوات. كما يحكم هذه الفواصل مكانة الضِّيفان والتراتب في الادوار الأسرية (مكانة الاب، رب العائلة، والاولاد، بين ذكور وإناث...الخ). لذلك ربما شكَّلت العتبة (البرطاش في سورية او الدورقاعة في مصر) حيزاً رمزياً بامتياز للحفاظ على حرمة الداخل او ترتيب ادوار قاطنيه. فالعتبة هي الفاصل بين ما يمكن ان نسميه الخارج الداخلي (الحوش او الفناء او

الدار حيث قاعة الجلوس والاستضافة) وبين الداخل الداخلي (المجلس الخاص للنساء، او غرف المنامة، او حتى غرف الاستقبال الداخلية). واذا كانت العتبات ليست سوى ابواب عرفية تقيم الفاصل والحدّ في اتصال الداخل المنزلي، فان فتحها في وجه القاصد يتطلب عبارة سحرية هي في معيار سلوكه، وتحمل معنى الاستئذان. «افتح يا سمسم!» ولكن في صيغة اخرى. فالقاصد الذي يقرع الباب الخارجي يُسأل عن غرضه اولاً، وعن بعد في حال غياب الرجل، رب البيت، او في حالات اخرى يلاقيه على العتبة احد الاولاد (فالولد لا جنس له حتى البلوغ) ليسأله عن غرضه وعن حديثه. وحين يدخل، بعد نوع من التفاوض والإشعار لإخلاء الممرات من العنصر الانثوي، يبدأ بالدسترة (من قوله «دستور») او بطلب الستر («ياستّار») او يكتفي بذكر الله ايذاناً بولوجه الى الحيّز الحميم للبيت وحرمته. وليس مستبعداً ان تكون صيغة «الدسترة» مشابهة لما تعني من لغة الأدعية والتي تلفظ بصوت عال لطرد الجنّ، اذ في المعتقد الشعبي لا زال خطو العتبة يحمل في اعماقه الشروع في خوض مجاهل ومخاطر.

فإذا كانت العتبة تعني، في اللغة، العبور والتجاوز، إلا انها تعني في جذرها ايضاً: «اللوم على امرٍ ما» وتعني «المحاسبة على خطأ او سوء تصرف». فالعتبة هي آخر الفواصل بين الخارج والداخل، وبين المغلق والمفتوح.

النظر والثرثرة

ان انكفاء البيت العربي على حميميّته وحرماته لا يعني إنّ إضماره للانثوي يرد عنه فضاء الخارج كلياً. فالفواصل والحدود التي يضعها لاستدراك الطارئ الغريب لا تستقيم إلاّ في علاقتها مع الخارج ولكن على أن يَفِد الخارج اليها تدريجاً وبمقدار بحيث ان العلاقة التي تنسج بينهما لا تتجاوز حد التجاور الى الاختلاط.

وللنساء في مناخ البيت العربي القديم هامش لحضورهن. وحين يحضرن يكون الحيّز ملكاً لهنّ وما من دخيل. فحين تغيب المراتب (صدارة الذكور ومصادرتهم الداخل الحميم)، تستطيع النساء ان يُعدن الصلة بالجوار القريب. ذلك ان الجوار يتحول، هو ايضاً، الى جوار مؤنَّث، ويصبح ممكناً ان يتصل داخل البيت بالخارج عبر النظر. فالخُصّ او المشربية او الكوشك او الشرعة، كلها منافذ لاطلاق النظر وتجواله في الحيز الخارجي الذي تتيح له هندسة المعمار العربي ان يرى وحتى ناصية الزقاق (اي حدود الخارج الخارجي) من دون ان يُرى. فالمرأة تستطيع ان تطلّ على عالم لا يراها مما يضاعف امتلاكها لشبهة السرّ والغموض في مخيلة الزائر او الوافد الغريب. وبذلك يتسرَّب العالم الخارجي بمقدار لا يفضي الى هدر او تفريط. فالمنافذ هي في الغالب السُتر المشبَّكة التي تحفظ حميمية الداخل وحرمته وتستدرج بعض الخارج اليه. ولعل فكرة الرائي غير المرئي هي التي تغذي صورة الوله عن بُعد في القصص الشعبي وفي الأدب الذي يحاكيه. فالنوافذ هي ذرائع قصص الحب الشائعة منذ «الف ليلة وليلة» حتى «بين القصرين» لنجيب محفوظ. ودوافعها تكمن في هذا التراوح بين ما يظهر وما يخفي، وفي الغموض الذي يكتنف ملمح الوجه الخاطف خلف الشيش او الستارة او المشربية. وكأنّ في النظر الى الخارج رغبة الناظر في فضٍّ مكنون الداخل وفي استدعاء المشهد العام الى الداخل.

بالاضافة الى المشربية او النافذة، يساهم السطح في احالة الجوار الى مدى اتصال نسوي. فالمرأة التي «ترى ولا تُرى» تقيم على السطح اتصالاً كلامياً مع مثيلاتها في الجوار المباشر. ويكاد يكون السطح، في البيت العربي التقليدي، حيزاً لنشاط ينحصر بالأنثى (دواجن، او نباتات او نشر الغسيل)، ومنه تضيف الى التواصل الهندسي بين البيوت تواصلاً من نوع آخر مع حميميات اخرى ولكن مجاورة. فالسطح هو مكان التقاء

مـجتمع من نوع خـاص، وهو مكان الثرثرة، وتبادل الاخبار والهذر الذي يجعل من وقـتـه نوعـاً من الفـسـحـة ومن النزهة التـي لا تتـجـاوز حـدود الفواصل ولا تفضي الى فضاء العموم.

ولكي يتعدّى السطح مداه الى حيز اوسع واكثر عمومية لا بد ان يكون التـجـمّع السكني كتلة مـحلية أوسع كـمـا هي حـال الحـارة،او «الحـتّة» في مصر. ولكنـها تحـافظ بأية حـال على طابع الخـصـوصـية الذي يعني، هذه المرة، أبناء التـجـمـع وليس مـجـرد فـرد او أسـرة بعينـهـا. بحـيث ان الداخل المنزلي من شـأنه ان يمتد الى أبعد من حدوده الحصـرية بقليل، الى منور الدرج (في حـال السكن في البنايات الجـمـاعـية الحـديثـة) او الى الشـرفـة المتـقـدمـة على بـاحـة الحـارة، او الى مـا بـعـد العـتـبـة (في حـال السـكن التقليدي). كما تتجاوز المشـاغل المنزلية حدّ الستر الى الفـضـاء العام. لذلك من الشـائع ان يصـادف العابر في مثل هذه الحـارات امرأة تغسل الثياب او تحـضـر طعام الغداء (تنقي الأرز او العدس) او تغسل الاطباق على السطح او الشـرفـة او العتبة. ولا يضـيرهـا ان تظهر في ثياب المنزل الخفيفة وان تكون سـافـرة الوجـه والشـعـر، مـا دام حـد سـفـورهـا (في الهـيـئـة وفي الشـاغل) لا يتعدى حدود هذا الخـارج الداخلي للحارة او للحتّة.

إلا ان ظهـور الداخل الحـميم (الذي تمثله المرأة) او مـيله الى الظهـور لا يعنـي خـرقـاً لمعـيـار الطابع الانكفـائي للبـيت الـعـربي التـقـليـدي، وانما هو استـدراج لجزء من الحيز الخـارجي (الذي لم يصبح عموميـاً بعد، لأنه في وسط الحـارة ومـحيطها) الى الحـيز الداخلي، بسـبب الاكتظاظ والظروف الاجتمـاعـية والاقـتصـادية الخـاصـة لمدينة مـا. ويبقـى ان المرأة التي تشكل جزءاً من الداخل العـائلي وتقيم فـي حمـى الفـواصل التي تدفع عنها شـبـهـة الاخـتــلاط، حـتـى اذا ارادت ان تـخـرج الى فـضــاء هـذا الاخـتـلاط ومـحـله (السوق، زيارة الى محلة في الجـوار او أبعد) كان عليها ان تحـاكي الحُجب التي تمثلهـا جدران المنزل ومـشـربيـاته وسـتـائره. لذلك كـان عليـهـا في

تجاوزها العتبة نحو الخارج ان ترتدي فوق ما ترتديه عادة في كنف المنزل، ما يحجب شكلها وزينتها، اي ما يحجب الإغواء بالنظر. فهي ترتدي «الشرشف» او «الملاية» وهما عبارة عن ثوب اسود فضفاض وطويل يغطي جسمها وملابسهنَّ العادية الملونة، بالاضافة الى لثمة للرأس والوجه. واليوم تلبس النساء عادة معطفاً (صيفياً او شتوياً) يغطي ملابسها الملونة. وليس في هذا الزي الذي مازال شائعاً في محال السكن العربي التقليدي (مهما اختلف الوسط الاجتماعي الذي تنتمي اليه)ما يشير الى أكثر من تواصل تقليد الانكفاء المنزلي. ففي هذه الحال تأخذ المرأة، في توغلها في الحيِّز العمومي، ما يعادل الستر الذي يمثله البيت. فكانها لم تغادر، او كأنها تنتقل ببيتها كله الى حيِّز العموم. وبذلك تكون غير مرئية، بلباسها او بسلوك الآخرين ازاءها اذ يغضّون الطّرف او يتصرّفون وكأنهم لا يرونها.

فالملاية او اللثمة هي تماماً كالمشربية على النافذة، نوع من التسوية العرفية والسلوكية. انها نافذة الفضولي (لان المرأة بخروجها تريد ان تُرى) الذي يعلم ان الآخرين فضوليون ايضاً.

ان ادوار الباب والحائط والنافذة والعتبة التي تحكم ادوار العيش في المنزل العربي التقليدي، تبدو وكأنها تتحوًل الى معايير تضبط علاقة الافراد في الاسرة بالحيِّز العمومي الذي يبدأ مباشرة خلف العتبة. واذا كانت دلالات هذه الذرائع الهندسية تتخطى التراتب المادي لتوزيع وتراتب حجرات البيت وتؤكد تواصل السلوك التقليدي الذي يترتب عليه، فإنها ايضاً (اي هذه الدلالات) تفسح في المجال لفهم علاقات الانكفاء والجوار، والعزلة والتضامن، في التجمعات المدينية العربية. واذا كان التقدم المعماري وحداثته قد أدّيا الى تقنين المدى السكني ورصفه وتراتبه العمودي القسري، فان معايير السلوك تكاد تكون هي نفسها، وباستثناءات قليلة، في القاهرة او دمشق، التي ترسم حدود الداخل

المنزلي وحدود خارجه. وقد يكون ذلك من سمات البيت أو من سمات الأسرة، والأرجح انه من أخلاقياتهما معاً.

* يعتمد هذا الفصل على بعض خلاصات جان شارل دوبول وجان لوك آرنو في تأويل العمارة العربية والاسلامية، في عملهما المشترك الذي نشر تحت عنوان: «عبر الجدار» أو «باب بيتك يحميك» منشورات مركز جورج بومبيدو، باريس ١٩٨٥ .

نيويورك، نيويورك

(بودريار في وصف أميركا)

أن تكتشف الأمكنة عبر المدى الذي تتيحه لك رحلتك الطويلة في سيّارة، هو شكل من الأشكال الغريبة لفقدان الذاكرة. حيث كل شيء يصبح قابلاً للاكتشاف، وقابلاً للاضمحلال أمام ناظريك(...)

في رحلتي هذه كنت أبحث عن أميركا التي تتجسد في الحركة الحرّة، الطليقة، في المدى الذي تأخذك إليه «الطرقات الحرة» (فري وايز)، ولم أكن أبحث عن مظاهر الاجتماع أو الثقافة. كنت اتقصّى أحاسيس السرعة الصحراوية والنُزُل الصغيرة ومساحات التراب المعدني. ساهياً عن اميركا الاعماق، تلك التي تتمثل بالتقاليد والعادات والذهنيات المختلفة. فقد وجدت

حداثة الخرافة

(...) لقد بحثتُ عن أميركا الفلكية، أميركا الحرية المُطلقة والتي لا جدوى منها، انطلاقات الطرقات الحرَّة(Freeways)، وليس أميركا الاجتماع والثقافة - اميركا السرعة الصحراوية، وفنادق الأرياف والمساحات المعدنية، وليس اميركا في عمق ما تتقوّم به كالعادات وأنماط التفكير. لقد انكببتُ على سرعة السيناريو، وانعكاس الصورة اللامبالية في التلفزيون، وشريط النهارات والليالي خلل حيِّز فارغ، وعلى التتالي المذهل للاشارات التي بلا

في العمق ان الولايات المتحدة، بمساحاتها الشاسعة، وتقدّمها التكنولوجي ووعيها السعيد المفاجئ، بالإضافة الى المدى المترامي الذي تشرعه في أرجائها لتقنيات التمويه، هي المجتمع البدائي الراهن الوحيد؛ والإفتتان بها إنما يصدر عن احساسك بأنك تعبرها من أقصاها إلى أقصاها وكأنها صورة المجتمع البدائي للمستقبل؛ مجتمع التعقيد والتهجين والقدر الاكبر من الاختلاط؛ مجتمع الشعائر المفترسة ولكن الجميلة في تنوعها الاصطناعي؛ مجتمع الواقع الذي يتجاوز حقيقته الاجتماعية والذي يظل مجهول العواقب، لكنّ راهنيته تدفعنا للتفاؤل. إلا انّه من دون ماض يتيح لنا ان ندرجه في حلقة افكارنا. ومن هنا بدائيته.

بهذا المعنى لا معيار للمقارنة بين أوروبا والعالم الجديد: اميركا. فالمعجزة الأوروبية (ايطاليا) تتمثل بهندسة المشهد. اما الاختراع الاميركي فهو الفاضح. هناك ترف المعنى وفبركته بانتظام الهندسة، وهنا صحراء اللامعنى؛ لذلك إذ أغادر القارة القديمة عليّ ان أهبط أوّلاً في نيويورك».

أثر، والصور والوجوه، ومشاغل الطريق الشعائرية، ما هو اقرب الى العالم النووي والمتنوّي الذي هو عالمنا المحتمل اقتباله حتى في اكواخنا الاوروبية.

لقد أمعنت النظر في الكارثة المقبلة والناجزة للاجتماعي عبر المشهد الجيولوجي، في ذلك الارتداد الظاهر للعمق الى سطحه كما تشهد عليه المساحات المثلّمة، والمرتفعات الشاهقة من الصخر والملح، والوديان التي يعبرها نهر الحفريات الجاف، والهوّة التي لا تضاهى في قدمها من البطء الذي هو التآكل والجيولوجيا، حتى في ذلك المثول العمودي للحواضر المدينية.

ذلك الظاهر النووي وتلك الكارثة المقبلة، كنت قد أدركتهما من محلّ اقامتي في باريس. ولكن لكي نفهمهما ينبغي ان نتّخذ مسار الرحلة التي تحقّق ما يسميه فيريلو (Virilo) «جماليات التلاشي».

ذلك ان الشكل الصحراوي الذهني يتعاظم على مدّ النظر، وهو الشكل الخالص للتخلّي الاجتماعي. ولعلّ

لماذا يعيش الناس في نيويورك؟

«عدد ابواق المركبات يتزايد، في الليل وفي النهار. السيارات تضاعف سرعتها، وتزداد لوحات الاعلان عنفاً. كل شيء يتضخم ويأخذ احجاماً هائلة وكذلك الأنوار الكهربائية.

ونطاق اللعب، هو أيضاً، يتسع. إذ يبدو أن الأمر يكون دائماً على هذه الحال حين يقترب واحدنا من مركز الارض. ولكنّ الناس يبتسمون، بل إنهم يبتسمون اكثر فاكثر، لكنّ واحدهم لا يبتسم للآخرين، انه يبتسم دائما لنفسه وبمعزل عنهم. إن التنوّع المخيف للوجوه، وتفردها في اتخاذ ملامح مبهمة، تماماً كالاقنعة التي كانت تكسب الوجوه ملامح الشيخوخة والموت في الثقافات القديمة، نجدها هنا على وجوه شبان في العشرين من عمرهم او حتى في الاثنتي عشرة. الا ان مثل هذا الامر لا يبدو غريبا هنا، لانه يشبه المدينة نفسها؛ فمسحة الجمال التي لا تكتسبها المدن عادة الا عبر تقادم قرون من الزمن، اكتسبتها نيويورك في سحابة خمسين سنة من التاريخ الحديث. كأنها مدينة فرعونية

انفكاك الأواصر يجد شكله الخالص في السرعة المجرّدة. فما ينطوي عليه التخلي او التنوية الاجتماعية من برودة وموات يجد هنا، في دفء الصحراء، شكله التامّلي (...)، ذلك ان الصحراء ليست الا هذا: نقد وجْديّ للثقافة، وشكل وجدي للتلاشي.

ان عظمة الصحاري تكمن في أنها، بجفافها وقحطها، الوجه السلبي للمساحة الأرضية ولأمزجتنا المتحضّرة. انها الموضع الذي تندر فيه الأمزجة والسوائل وفيه يتنزّل مباشرة، لشدّة نقاء الهواء، أثر المجرّات الفلكي. حتى انه كان ينبغي ان يباد الهنود (الحمر) كي يلوح تاريخ اقدم وأعظم حجماً من التاريخ البشري: تاريخ معدن وجيولوجيا وأفلاك وهشاشة لا انسانية، وقحط يطرد هواجس الثقافة المصطنعة، وصمت لا وجود له في مكان آخر.

ام صمت الصحراء هو مرئي ايضاً. انه مصنوع من امتداد البصر الذي لا يجد امامه ما يتيح له الانعكاس (...)

حيث كل شيء على هيئة النصب العمودي والمسلأت. فالمباني الضخمة التي تحيط سنترال بارك تبدو وكأنها قناطر. فتتخذ الحديقة الشاسعة بفعل الوهم البصري شكل حديقة معلّقة.

إنّ عدد الناس الذين يفكرون هنا بمفردهم، والذين يغنون بمفردهم او يأكلون بمفردهم او يتحدثون في الشارع لأنفسهم، يكاد يكون مخيفا. إلا انهم، وبرغم ذلك، لا يضافون بعضهم الى البعض الآخر. بل على العكس من ذلك، ينسحب واحدهم من حياة الآخرين فيبدو الشبه في ما بينهم غير بديهي.

ثمة وحدة لا تشبه مثيلاتها. وحدة الرجل الذي يحضِّر وجبة طعامه في العلن، على حافة حائط، على غطاء محرك السيّارة، او امام سياج ما، هنا يستطيع العابر ان يرى الكثير من هؤلاء. ومما لا شك فيه انه المشهد الاكثر كآبة في العالم. ربما اكثر من منظر البؤس، او من منظر الرجل الذي يتسوّل رزقه. إنه المشهد الذي يتعارض كلياً مع قواعد الاجتماع البشري وحتى الحيواني.

المجتمع البدائي الوحيد

إلاّ أنّ ثمة مفارقة حادة هنا، تسم هذه البلاد، وهي مفارقة الجمع بين التجريد المتعاظم لعالم نووي وبين حيوية ابتدائية وعضوية وغير قابلة للتحكم، تتأتّى لا من التجذُّر بل من الاقتلاع، حيوية جسمانية، عضوية، سواء في الجنس او في العمل، في الاجساد او في حركة التنقل. ففي العمق نحسب ان الولايات المتحدة في اتساعها الشاسع وفي ترفها التكنولوجي ووعيها السعيد الذي لا يخلو من فظاظة (...) هي المجتمع البدائي الوحيد حالياً. والفتنة تتولَّد من امكان التجوال في ارجائها على انها صورة المجتمع البدائي المستقبلي، مجتمع التعقُّد والهجنة والملذّات الأشمل، مجتمع طقوس مفترسة، لكنها جميلة في تنوعها الصناعي، ومجتمع واقعة ميتا ـ اجتماعية ذات تبعات غير متوقَّعة إلاّ أنّ راهنيتها تغبطنا وتبقى دون ماضٍ يعكسها، اي انها تبقى، في جوهرها بدائية.

لماذا يحيا الناس في نيويورك؟

اذ لا صلة تجمع بينهم، مجرّد جاذب داخلي مصدره منطق الاختلاط الخالص، إذ ليس من سبب انساني واحد يبرر الحياة هنا. إنما هناك وَجْد الاختلاط.

جمال السود والبورتوريكيين في نيويورك وخارج الايماءات التي يوحي بها الاختلاط العرقي، ينبغي ان نقول ان السواد، اي بذرة الاعراق الداكنة اللون، هو زينة طبيعة تنبثق من الزينة الاصطناعية لكي تشكل مسحة من الجمال الذي تفتقده الوجوه الشاحبة، فيبدو البياض وكانه بهتان الزينة المادية، وهو حياد قد يكسبه كل سطوة الظاهر في فعل الخلق لكنّه يفتقد دائما سطوة المصطنع الباطنية بل الشعائرية.

في نيويورك ثمة أعجوبة مزدوجة: كل مبنى من المباني الضخمة يهيمن أو كان يهيمن على المدينة لفترة من الزمن. وكذلك كل عرق من الأعراق العديدة التي تسكنها.

من يأكل وحيداً هو الميت!

(...) إنَّ عدد الذين يفكّرون بمفردهم هنا، والذين يغنّون بمفردهم ويأكلون بمفردهم ويحادثون انفسهم في الشوارع، لعدد هائل، ومع ذلك لا سبيل للجمع بينهم. بل على الضدّ من ذلك، انهم قابلون لأن يطرّح واحدهم من عدد الآخرين، اما الشبه في ما بينهم فامر غير محقّق.

ولكن ثمة عزلة لا تشبه اي عزلة اخرى. عزلة الرجل الذي يُعدّ، علانية، وجبة طعامه، فوق جدار، على سقف سيارة، خلف سياج، وحيداً.

هنا، مثل هذا المشهد الأكثر من شائع، ولعلّه المشهد الأشد إيلاماً، الأشد إيلاماً من البؤس والأشد إيلاماً من منظر الرجل الذي يتسوّل الصدقة هو منظر الرجل الذي يأكل بمفرده امام أعين الناس. إذ ليس هناك ما ينافي قواعد الاجتماع البشري او الحيواني اكثر من هذا المنظر، ذلك ان الحيوان يحظى دائماً بشرف المشاركة في الطعام او التنازع عليه. مَنْ يأكل بمفرده هو الرجل الميت

فالاختلاط هنا يمنح كل فئة ألَقها الخاص، فيما يميل في الامكنة الاخرى من العالم الى ازالة الفوارق. في مونتريال مثلا تجتمع كل العناصر التي نجدها هنا: الفروقات العرقية، والمباني الضخمة، والمساحات الشاسعة التي يتميز بها الشمال الاميركي، الا انها لا تمتلك ألَق المدن الاميركية وعنفها. وكذلك في اوروبا. اوروبا لم تكن في تاريخها قارّة. بينما يكفي ان تضع قدمك على ارض اميركا الشمالية لكي تشعر بوجود قارة بأكملها - حيث الحيِّز لا يصنع التفكير فقط، بل هو التفكير نفسه.

إذ لا يمكن ان نقارن بين ضاحية «الديفانس» الباريسية الحديثة وقلب المدن وناطحات السحاب الاميركية، فالمنطق الهندسي الذي صمّم ضاحية الديفانس قد خذل الألق المعماري للبناء العمودي ومنطق توزيعه بإصراره على إحاطة هذه المباني الضخمة وتأطيرها بمشهد على الطريقة الإيطالية، اي باصراره على حبسه في اطار مسرح مغلق تحيط به جادة طرفية. فبدت

(ولكن ليس من يشرب بمفرده، لماذا؟).

عموم العَتَه...

في نيويورك، كلّ المجانين والممرورين قد أطلق سراحهم. أطلقوا في أرجاء المدينة، فبات يصعب التمييز بينهم وبين الرافضين من «البانك» أو الزُعّار او مدمني المخدرات والكحول البؤساء الذين يتكاثرون فيها. اذ لا يعقل ان تعمد مدينة بمثل هذا الجنون ان تطرح من حياتها العامة مثل هذه النماذج لعَتَه قد غَلَب، في اشكال مختلفة، على أجواء المدينة (...)

الشاشة هي التي تضحك

لقد حل الضحك في التلفزيون الأميركي محلّ جوقة (كورس) التراجيديا الاغريقية. انه ضحك شديد القسوة ولا تنجو منه الا فقرات النشرات الاخبارية والنشرات الاقتصادية والتقارير بشأن الاحوال الجوية. الا ان أذُن المشاهد تسمع الضحك، كأنه الهاجس، في خلفية صوت ريغان وهو يلقي خطابه وفي خلفية التعليق على كارثة مشاة البحرية في بيروت، او في

وكأنها حديقة على الطريقة الفرنسية. باقة من المباني يلفها شريط يحيطها. وبذلك تلغي العمارة الفرنسية ما تتيحه مدينة نيويورك من امكان توالد هذه الوحوش المعمارية من بعضها البعض الى ما لا نهاية.

فهنا يتولد الجسم المعماري البحت، الذي يغيب عن بال المهندسين، وهو الشكل الذي يرفض معيار المدينة ومعيار استخدامها، ويرفض معيار عيش الجماعة والأفراد، ويوغل في توسّعه الهذياني الذي لا تعادله الا غطرسة المدن في عصر النهضة.

وحدك في الزينة الهائلة للمدينة

يُقال: «الشارع في اوروبا حيّ. أما في اميركا فالشارع ميت». إنها مغالطة. إذ ليس هناك ما هو أكثر كثافة، وجاذبية وحيوية، واكثر حركة من شوارع نيويورك. فالحشود وأرتال السيارات ولوحات الاعلان تحتلها تارة بعنف وطوراً بشيء من الخفّة. ثمة ملايين من البشر تحتلّها وتمخر شوارعها، على

خلفية الفاصل الاعلاني. انه الوحش القادم من العالم الخارجي (ALIEN) الذي تهجس به أروقة المركبة الفضائية. انه الضحك الساخر الذي يستخف بثقافة طهرانية. في بلدان اخرى، يترك الضحك لرغبة المشاهد. اما هنا، فضحكته تستأثر بها الشاشة وتدرجها في سياق «المسلسل»، فالشاشة هي التي تضحك، وهي التي ترفه عن نفسها، ولا يبقى لك إلاّ الوجوم.

فييتنام على شاشة التلفزيون (والعبارة حشو لغوي، لأن فييتنام كانت بالفعل حرب مُتلفزة). الاميركيون يقاتلون مستخدمين سلاحين أساسيين: الطيران والإعلام. اي القصف المادي للعدو والقصف الالكتروني لبقية العالم. انهما سلاحان غير أرضيين، في الوقت الذي كانت أسلحة الفيتناميين وتكتيكهم القتالي من صلب الانتماء الى العرق والارض.

ولذلك ربح الطرفان الحرب: ربحها الفييتناميون على الارض، وربحها

عجلٍ او بكثافة العنف نفسه، وكأن هذه الأعداد الهائلة من البشر ليس لديها ما تفعله سوى ابتكار هذا الازدحام الفريد لنيويورك. واحسب ان هؤلاء ليس لديهم ما يفعلونه سوى انتاج هذا السيناريو الدائم للمدينة.

الموسيقى تصدح في كل مكان، اما زحمة السير فهي الاكثر كثافة، وبرغم طابع الاحتدام الصامت التي تكتسبه، فلا تقارن بالازدحام العصبي والاستعراضي على الطريقة الايطالية. الشوارع والجادات التي لا تقفر ابداً لا تشبه الاختلاط الشرياني الضيق الذي نراه في الشوارع الاوروبية، لان الهندسة هنا تميل الى كونها فسحات منفرجة ومضاءة.

في اوروبا لا تحيا الشوارع فعلاً إلا بالاكتساب، اي في لحظات تاريخية معينة. إبّان الثورات والمتاريس. ماعدا ذلك فإن المارة فيها يعبرون مسرعين، لا احد يتريث فعلاً، لا احد يسير فيها جيئة وذهاباً على هواه. تماماً كالسيارات الاوروبيةالتي لا يمكن للمرء ان يحيا فيها. لأنها ضيقة، صغيرة، ليس فيها المدى

الإميركيون في الحيّز الذهني الالكتروني. واذا كان الفييتناميون قد حقّقوا فيها نصرا ايديولوجياً وسياسياً فان الأميركيين قد حققوا من جرّائها (فيلم) «الرؤيا الآن» الذي اكتسح العالم.

الانارة ومعنى الحداد

إنَّ هُجاس الأميركيين يكمن في ان لا تطفا الأضواء. لذلك تظلّ الأضواء ساطعة طوال الليل في البيوت. وفي ناطحات السحاب تظلّ المكاتب المهجورة من الموظفين مضاءة. على الطرقات الحرة وفي وضح النهار تسير العربات وقد اضاءت مصابيحها. في «دانس بالمزايف »بفينيس حانة صغيرة تبيع البيرة في حيٍّ تقفر ارجاؤه كلياً بعد السابعة مساءً، الاّ أنّ لافتة النيون المضاءة بالأخضر والبرتقالي تظل مضاءة طوال الليل عبثاً في القفر. هذا ناهيك عن التلفزيون المبرمج للبث لمدة ٢٤ ساعة من ٢٤ ساعة، والذي يعمل بطريقة هاذية في غرف المنازل المهجورة او في غرف

المطلوب. وكذلك المدن (الاوروبية) التي لم تعد تمتلك ما يكفي من المساحة او ان هذه المساحة تحوّلت فيها الى امكنة للعموم، حيث تتوافر كل اشارات المشهد العمومي، الأمر الذي يجعلها ممتنعة على العبور او التريّث فيها كما يفعل المرء في صحراء او في حيّز محايد.

الشارع الاميركي لا يشهد ربما لحظات تاريخية، لكنه دائم الحركة والحيوية كأنه تتابع سينمائي. تماماً على هيئة البلد نفسه حيث المشهد السياسي والتاريخي لا حساب له او على الاقل حسابه لا يذكر، بعكس حميّا التغيير، سواء كان سببه التقدم التكنولوجي او الفروقات بين الاعراق او وسائل الاعلام: وهكذا لا يسود سوى عنف نمط العيش نفسه.

يبدو دوار المدينة في نيويورك وقوة حركتها الجاذبة اقوى بكثير من ان يفكر الانسان بالعيش مع الآخر، بالمشاركة في حياة الآخر. وحدها العشائر، العصابات، والمافيات، والجمعيات السرية والشاّذة من شأنها ان تحيا في شراكة التواطوء ولكن ليس

الفنادق الخالية من النزلاء (...) ليس هناك سرّ اعمق من سرّ التلفزيون الذي يبثّ برامجه وصوره في حجرة فارغة، انه امر أغرب من حكاية الرجل الذي يحادث نفسه او المرأة التي تحلم امام أواني المطبخ. إذ يبدو الأمر وكأن كوكباً آخر يهمس اليك ويخاطبك، وفجاة يصبح التلفزيون ما هو عليه فعلاً: ڤيديو عالم آخر ولا يخاطب احداً بالفعل، يبثّ صوره لامبالياً، ولا يُعنى حتى بالمرسلة التي يبثها (اذ يُعقل ان يبقى التلفزيون حتى بعد زوال الانسان). باختصار، لا احد في اميركا يقبل بحلول الليل او السكينة، ولا احد يقبل بتوقف السيرورة، التقنية (...) هنا يمكن القول ان مثل هذا السلوك يعبّر عن الخوف او الهاجس، ويمكن القول ان هذا الهدر اللامنتج هو عبارة عن فعل حداد. ولكن ما يبدو عبثاً خالصاً هو ايضاً مدعاة اعجاب. فالخطوط اللامتناهية من الأنوار في الليل وآلات التبريد الهادرة في غرف الفنادق الريفية الشاغرة، والأضواء

الازواج. انها صورة النقيض لسفينة نوح حيث جمعت الحيوانات فيها ازواجاً لانقاذ النوع من الطوفان. هنا، في سفينة نوح الغربية هذه، كل فرد يبحر بمعزل عن الآخر، ويتوجب عليه كل ليلة ان يبحث عن اخر الناجين لاكتمال الحفلة الاخيرة.

لقد تم اطلاق المجانين في نيويورك. وبعد ان اطلق سراحهم في شوارع المدينة باتوا لا يتميّزون عن آخرين: البانك، والجانكيز والمدمنين او غيرهم من البائسين الذين يطوفون في لياليها القاسية والغريبة. إذ يصعب ان يفهم المرء لماذا تخفي مدينة بمثل هذا الجنون المجانين من ناسها في ظل الاحتجاز.

ان شعار شكل جديد من النشاط الاعلامي بات يغلب الآن. شعار الاداء الانطوائي الذي لا يمثل سوى الشكل الخالص والفارغ لتحدي الذات. لم تعد هناك مسافة بالمعنى الذي نعرفه، ولم يعد هناك جهد يبذل من اجل انتصار ما، ولعلّ سباق الماراثون الشهير في نيويورك ليس اكثر من الرمز المعروف عالمياً لمثل هذا الاداء الذي يعبِّر عن جرأة او عن

الاصطناعية الساطعة في وضح النهار، كلها علامات على اللامعنى والعَتَه ولكنها تثير الاعجاب. أهو ترف أحمق لحضارة ثرية تخشى انطفاء النيران خشية الصياد في ليل بدائي؟ في مثل هذا الواقع ثمة البعض من كل هذا. ولكن المذهل هو الافتتان بالزخرف، بالطاقة، بالحيّز المتّسع، وليس فقط بالحيّز الطبيعي: ذلك ان الحيّز متسع في عقولهم ايضاً (...).

الثقافة وميزات الصحراء

حيث يقضون اوقاتهم في المكتبات العامة أقضيه في الصحاري وعلى الطرقات. وحيث يستمدّون قوام عيشهم من تاريخ الأفكار، لا استمد قوامي الا من الحدث الراهن، من حركة الشارع او من روائع الطبيعة. هذا البلد ساذج، وفيه ينبغي ان تكون ساذجاً. كل شيء هنا ما زال على صورة مجتمع بدائي: التكنولوجيا، وسائل الإعلام، والتورية الخالصة تنمو على طبيعتها البرية، طبيعتها الاصلية. اللامعنى له حضوره الحاسم، والصحراء تبقى هي

مآثر لا تفضي الى اي نتيجة. ترى من ينجح في اجتياز المسافة المحددة يصرخ وهو متهالك على قواه: «لقد فعلت ذلك»، «لقد نجحت»؛ هناك ١٧ الفاً من المشاركين سنوياً في ماراثون نيويورك، في السباق الذي لا يعني في الختام شيئاً سوى ان من ينجزه يستطيع ان يقول في النهاية: «لقد نجحت في اجتياز المسافة». نوع من الشكل الاستعراضي، بل الإعلامي للانتحار. سباق يقوم على ان يصمِّم المرء على الركض ليبرهن انه قادر على استنفاد اقصى طاقته.. ان يقيم البرهان. البرهان على ماذا؟ البرهان على انه قادر على الوصول. تماماً كالهبوط على سطح القمر. حين كان يعلو الصراخ: «لقد نجحنا». وكان النجاح قد حصل، وليس بالخارق في النهاية لانه كان حدثاً مبرمجاً في سياق التقدم والتطور العلميين. كان ينبغي ان ينجز مثل هذا الامر. وقد انجز. إلاّ ان هذا الحدث بالذات لم يطلق في مخيلة الناس حلم غزو الفضاء القديم. بل يبدو انه استنفده حتى الرمق الأخير؛ ليس غريباً ان نرى في

المشهد البدائي حتى في حواضر المدن. ضخامة هائلة في المساحة. وبساطة في اللغة والطبائع (...).

إنَّ الثقافة الأميركية هي وريثة الصحاري، وتلك ليست طبيعة على النقيض من المدن، بل انها تشير الى الفراغ، العُري الجذري الذي يقوم في خلفية كل انشاء بشري. وفي الوقت نفسه تشير الى منشآت الانسان على انها كناية للفراغ، والى انجازات الانسان على انها استكمال للصحراء وتتمة؛ الثقافة كسراب، وكاستمرار للتورية.

أميركا الخرافة...

لم تخلُ اميركا يوما من العنف او الاحداث او الرجال او الأفكار، ولكن كل هذا لا يصنع تاريخاً. يؤكد اوكتافيو باث بحق أنَّ اميركا قد وُجدت في سياق الرغبة في التفلُّت من التاريخ، والرغبة في تشييد يوطوبيا بمنأى عن التاريخ، وهذا ما تمَّ جزئياً وانها لا تزال تبنى في هذا السياق.

وفي اليوم الذي وُلدت فيه على

صباح مبكر شاحنة نقل هائلة، بلونها الاخضر ومعدن جنباتها اللماع وهي تسير في الجادة الشاسعة. وعلى الجانبين كتبت عبارة باحرف ذهبية: التصوّفُ للنقل، ففي مثل هذه العبارة تجد كل مدينة نيويورك وما يمكن ان تعنيه من وجهة المعنى الصوفي للانحطاط: ففيها كل المؤثرات الخاصة، بدءاً بالارتفاع العمودي المتعالي وصولاً الى تعفُّن الفضلات على الارض، وكل المؤثرات (السينمائية) الخاصة لاختلاط الاعراق ،الامبراطوريات، انها البعد الرابع للمدينة.

تصنع مدينة نيويورك لنفسها عناصر الكوميديا الخاصة بكارثتها. وليس في هذا القول اي اشارة لأثر الانحطاط، ذلك انها تفيد من التواطوء المدهش لكل قاطنيها. وفي ذلك من دون شك علامات على قدرتها التي لا تعرف ما يهدّدها او ربما لأن لا شيء يتهدّدها. ان كثافة الحياة فيها، وألق الكهرباء الاصطناعي يمنعان عنها فكرة اي حرب. ويبدو استئناف الحياة فيها كل صباح كأنه معجزة لشدّة ما تكون قد استنفدت من الطاقة في الليل الفائت. وكأن المخزون الكهربائي الذي يجعلها تتألّق في الليل والذي تضمره في النهار،يجعلها تحدس بالكارثة التي تهددها بالدمار، ولحسن الحظ، لا تحدث؛ لكن طاقة الدمار هذه تمنح نيويورك ان تحيا هذيان «قيامتها» (نهايتها) في المشهد الذي تصنعه كل يوم ولكن بمسحة جمالية: في جنونها، في ادائها الانطباعي العنيف.

المقلب الآخر من الأطلسي تلك الحادثة الشاذة في كامل سطوتها، بدأت اوروبا بالزوال. لقد انتقلت الأساطير من مكانها. كل اساطير الحداثة اصبحت اليوم اميركية ولا يجدي سلوك التأسّي. في لوس انجلس اختفت اوروبا حكماً. يقول أ. هوبير: «لديهم كل شيء. ليسوا في حاجة لشيء. انهم، بالطبع، يحسدون ماضينا ويجلّونه، وكذلك ثقافتنا، ولكن، في الحقيقة، نحن في اعينهم مجرّد عالم ثالث أنيق».

جان بودريار

هنا لا احد ينظر اليك، لأن كل العابرين يغرقون في أدوارهم غير الخاصة، لا أثر لرجال الشرطة في نيويورك، بينما تصادفهم في أماكن اخرى لكي يُضفوا طابعاً مدينياً وحديثاً على مدن لا تزال شبه ريفية (وباريس تشكل مثلاً مناسباً). اما هنا فقد بلغ الطابع المديني مبلغاً بحيث بات معه من غير الضروري ان يعبَّر عنه او ان يكتسي طابعاً سياسياً، وليست المظاهر التي تلجأ اليها هذه المجموعة الايديولوجية او تلك اكثر من مجرد تلوّن عابر بالإضافة الى ندرته (ذلك ان الاعراق والأتنيات المختلفة تعبر عن ذاتها بواسطة الاعياد والاحتفالات والعراضات العرقية). والعنف لم يعد عنف العلاقات الاجتماعية، بل بات عنف كل العلاقات من دون استثناء.

إنّ الضحك، الكثير من الضحك، استبدل جوقة التراجيديا اليونانية في التلفزيون الاميركي.

والذين يَضحكون ويُضحكون يبدون قساة وبلا شفقة ولا تنجو منهم سوى البرامج الاخبارية واخبار البورصة ونشرة الاحوال الجوية. إلا أنّ الضحك يظل مسموعاً، كأنه الهاجس المهيمن، في أصداء صوت ريغان او حادثة المارينز في بيروت، اي خلف المادة الاعلامية نفسها. إنه وحش فيلم «آلين» الذين يرود شبحه في كل الارجاء. انه الانفلاش الساخر لمقالب الثقافة الطهرانية التي كانت سائدة. في التلفزيونات الاخرى، يترك القيّمون الضحك او عدمه للمتفرج. اما هنا فضحكات النظّار تصاحب البرنامج وتدخل في نسيجه (تريز كومباني، او استعراض كوسبي.. الخ)، وكأن الشاشة نفسها هي التي تضحك وهي التي تسلّي نفسها بنفسها. ولا يبقى للمتفرج (الغريب) إلا الوجوم: فهل من المصادفة أن اعلان النُزُل الصغيرة، يتضمن، بالإضافة الى لائحة الاسعار والاطعمة المتوافرة، التأكيد على ان الشاشة الفضية (التلفزيون) في كل غرفة لا يغمض لها جفن ولا تطفأ طوال ٢٤ ساعة!

الرعب الاميركي الاكبر هو ان تطفأ الانوار. لذلك فالأنوار تظل مضاءة، طوال الليل، في المنازل، وفي ناطحات السحاب وفي المكاتب التي هجرها موظفوها. وعلى«الطرقات الحرّة» تعبر السيارات، في النهار، وقد اشعلت مصابيحها. فليس غريبا ان يدعْ القيمون على ذلك الفندق الصغير في «بورتوفيل» كل اجهزة التلفزيون مضاءة ليلاً نهاراً حتى في الغرف الشاغرة، وكأنهم، في اميركا لا يقبلون بحلول الليل او بفترات الراحة، ولا يقرّون باحتمال ان تتوقف السيرورة التقنية.

انه مشهد هائل لحركة السيارات. عمل جماعي يقوم به سكّان المدينة كلهم طوال اليوم وكأنّ المشهد بات جزءاً من العربات التي تصنعه. فالسيارات نفسها، بسيولتها، أوجدت مشهداً يشبهها، حيث يستطيع السائق ان يلحق عربته بالركب بيسر وتؤدة. وعلى عكس الاوتوسترادات الاوروبية التي تشكل نوعا من محاور للاتجاهات، استثنائية، وتظل كما ينبغي ان تكون: أماكن لطرد الزحمة الى الخارج، فإن الطرقات الحرة (فري وايز) هي اماكن اندراج نحو داخل يبتعد شيئا فشيئا (ويحكى ان ثمة عائلات تظل تدور على هذه الطرقات في مقطورات للسكن من دون ان تخرج منها ابدا).

فالطرقات الحرة لا تشوه المدينة او المنظر، بل تعبرها وتحل العقد في شبكات طرقاتها الداخلية وتستجيب بشكل مثالي للذة شائعة وعميقة في رغبات كل اميركي: لذة قيادة السيارة الى ما لا نهاية. ثم، لمن يعرف طرقات اميركا، لا بد ان يلاحظ العابر مسرعاً، طُلْبَة الاشارات الجازمة (رايت لاين ماست اكزيت). هذه الـ «ينبغي ان يخرج» كانت دائماً تعبر ذهني وكأنها من اشارات القدر. اذ هنا ينبغي على السائق ان يخرج، ان يستبعد نفسه ويغادر هذا الطريق العريض، الذي لا يقود الى اي مكان. لكنه يستبعدني من لذّة المرور الجماعي، الملاذ الوحيد في اميركا ربما لعزلات يومية لا توصف.

في كل هذا، في كل ما أقوله عن أميركا، ما من سحر، وما من إغواء. فالإغواء نجده في مكان آخر، في ايطاليا، مثلاً، حيث بعض المناظر تحولت الى لوحات رسامين باتت تميل الى الثقافة والارهاف بمقدار ما تميل اليها المدن والمتاحف التي تحتويها. هناك حيث المعنى، في ذروة ترفه، تحوّل الى مجرد زينة.

هنا نرى العكس: لا اغواء وانما الإفتتان المطلق، فتنة غياب اي شكل من النقد او من الجمالية في مظاهر الحياة. وكل ذلك في تألق الحياد الذي لا موضوع له. صور لمجتمع مديني، بدائي، لكنه يلوح كأنه فعلاً من المستقبل.

*يستعيد هذا الفصل عناصر تحقيق كتبه المفكر الفرنسي جان بودريار إثر زيارة مطوّلة له الى الولايات المتحدة الأميركية، ونشرها في ١٩٨٦ .

الفهرس

بسام حجار

مديح الخيانة

زعم الجاحظ أنَّ الشعر لا يترجم (لا يُنقل) ومذ ذاك والشائع في مقولنا الثقافي ان نقل الشعر من لسان الاصل الى تصاريف لسانٍ آخر، إنما هو خيانة. وينعتُ بالخيانة زرايةً وتقبيحاً. فكلُّ شوب في الأصل تدنيس لأن الأصل لا يكون الاّ اذا كان شبيهاً بذاته على الدوام. والدوام منطقه ومتنه فلا يُشبه البشر في شيءٍ، ولا تشبه لغتُه لغتهم، فهناك تكون اللغة معنى، وهنا تكون لغواً. هناك تكون شعراً، وهنا تكون نثراً. ذلك ان لغة الجواهر المعقَّدة هي لاتينية الأصل، ولغو العابِرِ ها هنا من دارجها ورطانتها، ولا قرابة بين القولين.

الترجمة خيانة الأصل مثلما يكون العابرُ والزائل خيانة الدوام. والنثر خيانة الشعر.

في ما يلي بعض من السعي المتمادي وراء خيانة الشعر بنثرِ الحياة.


المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب